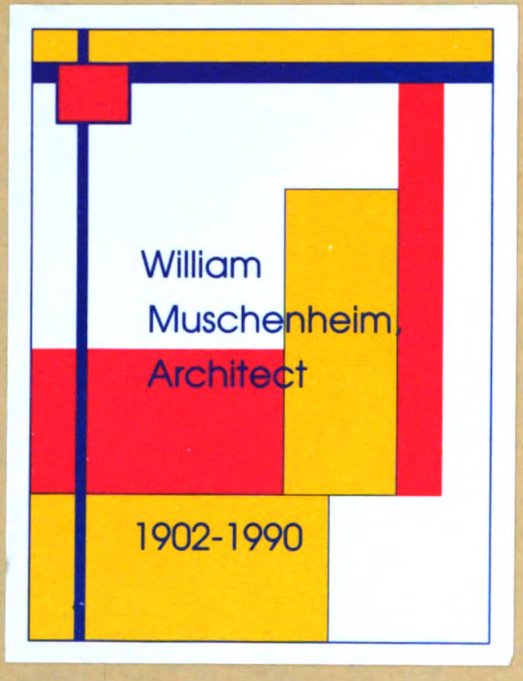
C 572,611

ROOM USE

DIE RAUMKUNST

IM KUPFERSTICH DES 17. & 18. JAHRHUNDERTS


William
Muschenheim,
Architect
1902-1990

WILLIAM MUSCHENHEIM ARCHITECT

RAUMKUNST IN KUPFERSTICHEN

BAUFORMEN-BIBLIOTHEK BAND 19

DIE RAUMKUNST
IM KUPFERSTICH DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

Herausgegeben von

WILHELM KURTH

Mit 570 Abbildungen

JULIUS HOFFMANN VERLAG
STUTTGART

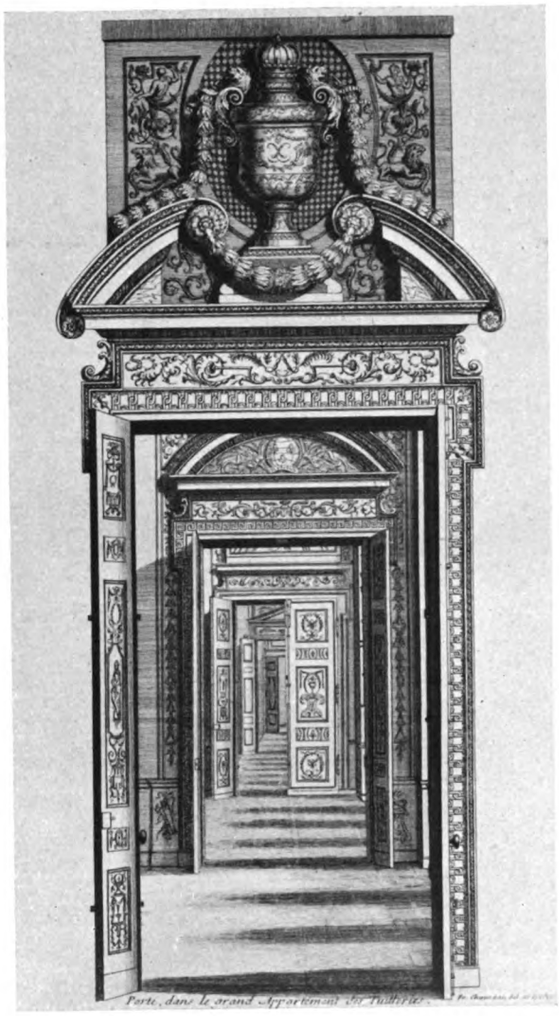
ARL

Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei in Stuttgart
und der Stuttgarter Vereinsbuchdruckerei
Copyright 1923 by Julius Hoffmann, Stuttgart

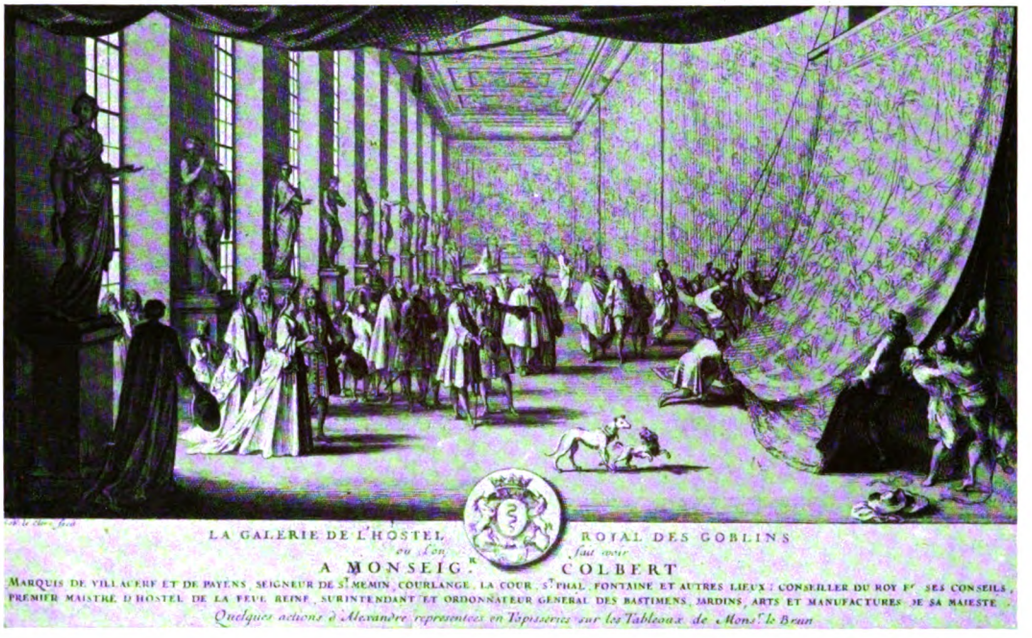
Jean Lepautre

VORWORT

Der Begriff des Ornamentstiches ist für unsere Aufgabe einer Darstellung der Raumkunst des 17. und 18. Jahrhunderts im zeitgenössischen Kupferstich von nur bedingter Geltung gewesen. Weniger in Hinsicht auf die Typik des Ornamentes als vielmehr im Zusammenhang mit der Architektur suchte Auswahl und Darstellung ihren Weg. Was hier zur Anschauung gebracht wird, möchte jenem auf den graphischen Vorlagen fußenden Teil der Architekturgeschichte dienen, der früher meist nur nebensächlich oder bestens als anhängender Teil behandelt wurde und erst in neueren Darstellungen der architektonischen Probleme des 17. und 18. Jahrhunderts in eine wissenschaftliche systematische Form gebracht wurde. Diese auch für unsere Arbeit anzustreben, hinderte das sehr lückenhafte Material des Ornamentstiches, welches auch durch die Ergänzung von Aufnahmen großer Bauwerke in Kupferwerken nicht frei von Lücken wurde. Andererseits wurde die chronologische Folge und lokale Trennung des Materials, welche in unserm Buche befolgt wurden, fruchtbar für die Erkenntnis, welche Teilnahme die einzelnen Länder dem Problem der Innendekoration zu verschiedenen Zeiten geschenkt haben. Denn dem Ornamentstich ist dasselbe Verhältnis zu den ausführenden Künsten eigen, wie der Bautheorie zur Praxis. Und man könnte den Ornamentstich den Gegenpol der begrifflich konstruierenden Bautheorie nennen, da er in der Anschauung konstruiert. Auch bleibt in ihm die schöpferische Einzelperson sichtbarer in ihrer stilbildenden Kraft. In erster Linie aber möchte das reiche Anschauungsmaterial dem Architekten und Liebhaber dienen und ihm eine umfassende Ergänzung der erhaltenen Räume aus den gleichen Epochen der Vergangenheit bieten, die in andern Bänden dieser Reihe auf dem Wege des Lichtbildes gezeigt wurden.



Jean Berain
Tür in den großen Sälen der Tuilerien



Sebastien Leclerc. La galerie de l'Hôtel Royal des Gobelins

I.

Dekorationsformen des französischen Barock (Lebrun-Lepautre-Marot-Berain)

Die klassische Baukunst der Franzosen prägte nach 1660, im Zeitalter Ludwigs XIV., jenen Raumstil, dessen Vollendung europäische Geltung erlangte. Dieses erhöhte Interesse für den Innenbau, an den der Außenbau einen Teil seiner Bauleidenschaft abgeben mußte, wurde erregt durch die neuen herrschaftlichen Formen des Fürsten, dessen Macht und Hoheit auf imponierende Größe ausging. Auf Schaustellung kam alles an.

Die Anfänge dieses Raumstiles sind in Italien zu finden. Der Barock hatte dort bereits fast ein Jahrhundert daran gearbeitet, die Abfolge der Räume höheren Prinzipien unterzuordnen. Die plastische Isolierung der meist quadratischen Räume fügte sich zu einer rhythmischen Abfolge zusammen, indem die Türen, welche an die Fensterseite verlegt wurden, dem Blick eine perspektivische Reihung darboten und dem Empfinden eine organische Kontinuität suggerierten. Ein größerer Mittelraum mit neuer Achsenstellung ordnete sich dann diesem Gebilde über.

Die differenzierteren Lebensansprüche der französischen Fürstenkultur belebten diese Raumformen mit einer wahrhaft schöpferischen Leidenschaft, so daß die lebenerregende Funktion der verschiedenen Räume in den rhythmischen Wechsel mannigfaltiger Grundformen sich gliederte. Ein starker Organismus mit zweckmäßiger Bestimmung seiner Teile war geschaffen: Vestibül, Treppe, Gran-Salone, Paradezimmer, Galerie, Empfangsräume, Wohn- und Schlafkabinette ordneten sich ökonomisch. Der Raumkomfort als erste Tugend gab den Grundton der Schaustellung an und im piano nobile breiteten sich die Festräume aus. Das gesellschaftliche Ideal und die Lebensgesinnung der Zeit wirkt sich in diesen Formen aus und verschmilzt Fest- und Wohnraum.

An der logischen Verkettung dieses Systems mag der strenge Baukanon, der mit der Gründung der Académie d'Architecture unter Colbert 1671 umfassende Geltung erlangte, beteiligt gewesen sein, obwohl die großen Theoretiker der Baukunst in dieser Zeit dem Problem der Innendekoration kein Interesse zuwenden. François Blondel d. Ae. fordert zwar, daß man nicht nur ein guter Architekt, sondern auch ein guter Dekorateur sei und sieht

Lesueur. Deckenzwickel aus dem Hôtel Lambert, Paris. Diana und Aktäon

den wesentlichen Zweck der Akademiegründung darin, daß die Architektur vor der Verunreinigung mit schlechter Ornamentik geschützt werde (Vorrede seiner berühmten Schrift „Cours d'Architecture" 1675). Diese Forderungen Blondels decken deutlich die rationale Grundstimmung der französischen Klassik auf, die ihren hohen nationalen Charakter besonders von seiten der Dekoration gefährdet sah, die von älterer Zeit her schon fremden Einflüssen, den niederländischen und deutschen, sich zugänglich gezeigt hatte und nun abermals italienischer Innendekoration ein besonderes Interesse zuzuwenden begann. Die Anregungen flossen vornehmlich von seiten der Maler her, die als Staatsstipendiaten in Italien den Monumentalaufgaben der italienischen Barockmalerei ihre Studien widmeten. Mit Michelangelos „Sistina" war die Decke der bevorzugte Raumteil für die italienische Monumentalmalerei geworden und hatte über die Carracci in Pietro da Cortona eine vertiefte Problemstellung in der Verschmelzung von gemalten und stuckierten Formen gewonnen, deren Anfänge, im Palazzo Barbarini — Rom, zur reifsten Ausgestaltung gelangt waren in den Decken des Palazzo Pitti in Florenz (1637—45). Die Leidenschaft, mit der die Barockmalerei die Instrumentation der einzelnen Teile von Scheinarchitektur, plastischer Schwere und lichtem Himmelsraum zu einer wahrhaft berauschenden Illusion exaltierte und das Auge durch den genialen Phantasiereichtum verwirrte, mußte bei aller Hingabe an diese grandiosen Vorbilder das rationale Kalkül in der französischen Raumphantasie mit Oekonomie walten lassen, welche dahin strebte, die Selbstherrlichkeit der Dekoration der Decke in eine sorgfältigere Beziehung zur Wand und zum Raumganzen zu bringen, die der Grundmaxime aller französischen Theoretiker, der „unité", mehr entsprach. Der junge Charles Lebrun hatte sechs Jahre in Italien dem Studium jener großen Barockdekorationen gewidmet und konnte 1649 in der Decke der Galerie d'Hercule des Hôtel Lambert zum ersten Male seine dekorativen Prinzipien entwickeln. Er fand in diesem Hotel einen Bau vor, der seinerseits gleichfalls ein neues System entwickelte und die neuen Anschauungen der beginnenden französischen Klassik zu gestalten strebte. Louis Leveau entfaltete hier jene Raumökonomie, deren künstlerische Durchbildung in einem rhythmischen Wechsel dem Streben nach einem freieren und bewegteren Raumorganismus folgte und deutlich die Verschiebung der Interessen vom Außenbau auf den Innenbau des beginnenden Spätbarock dokumentiert. Gleich Mansard übte hier Leveau maßvolle Zurückhaltung. Klar tritt der Zug zur Vereinfachung der französischen Klassik hervor. In jener Galerie in der ersten Etage nach dem Garten hinaus, die durch ein ovales Vestibul mit der Haupttreppe verbunden ist (Abb. 1), brachte Leveau die Wand in eine enge Beziehung zur gegenüberliegenden Fensterseite, indem er den Wechsel von Fenster und Pfeiler in dem alternierenden Rhythmus von Bild- und Reliefläche auf der Wand wiederholte. Vorsichtig abwägend treten die vergoldeten Reliefflächen den Bildflächen entgegen und geben dem neuen schmalen Flächenauftrieb der französischen Klassik einen vornehm heiteren Ausdruck. Ueber diese Gliederung wölbt Lebrun seine Decke mit den lebhaften und freieren Ansprüchen, welche er in Italien von diesem Raumteil kennen gelernt hatte. So stark auch sein dekoratives Empfinden auf Bereicherung, auf Schaustellung, jenen Grundton des beginnenden Zeitalters Ludwigs XIV., ausging, gegenüber den italienischen Vorbildern Cortonas ist der Gegensatz zum Raum nicht so stark. Die geschwungenen Gurte, die als schwere Rahmen die Decke gliedern, dämpfen die Selbständigkeit

Lesueur. Deckenzwickel aus dem Hôtel Lambert, Paris. Calisto

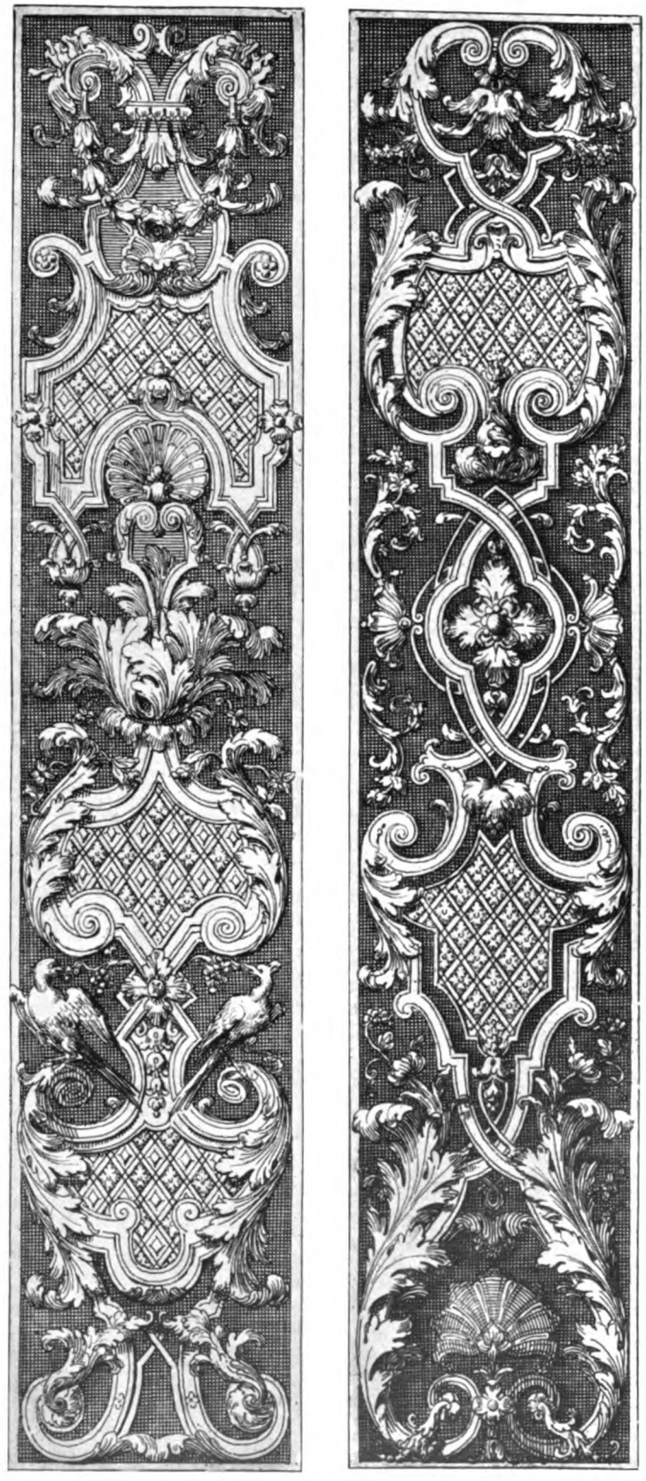
der Gruppen. Nur die gemalte Kehle greift mit ihren Kartuschen in das freibewegte Spiel der Bilder ein. Es fehlt die Selbständigkeit der plastischen Gruppen der Italiener, die geniale Beschwingtheit Cortonas. Die zaghafte Massenbewegung der Wand im Cabinet des Muses der zweiten Etage des Baues, dessen abwägendem Feldersystem sich die Bilder Lesueurs einfügen, greift hier auf die Decke über und hält sich im Flächendekor zurück (Abb. 2). Der klaren Proportionierung mit dem leichten Auftrieb des neuen französischen Stils tritt im Cabinet de l'Amour der niederländische Geschmack aus der Tradition Ludwigs XIII. entgegen, der zwei Etagen in gleicher Proportion übereinander schichtet und nur der unteren, in der Nähe des Menschen, eine Zwischengliederung mit den Landschaften Hermann Swanefeldts gestattet. Größere Abmessungen und fürstliche Ansprüche steigern die Dekorationsregie Lebruns und bereichern sein Formenrepertoire durch erhöhte Ansprüche an das Ensemble der drei Künste, welche in ihrer Verschmelzung zu jenem selbständigen Dekorationsstil im Aufgebot ihrer letzten Mittel arbeiten müssen. In der Apollogalerie des Louvre (beg. 1662) rauscht bei voller Stimmenbesetzung die Instrumentation zu einer gewaltigen Orchesterfülle auf. Besonders wird der plastischen Dekoration eine stärkere Akzentuierung der Bewegung der Massen überlassen. Die Pläne vermehren sich und steigern die Raumillusion und umspannen die Gegensätze von nächster, fast freier Plastik und fernster Himmelsweite. Es ist die Frage aufgeworfen worden, was bei aller Anlehnung an die italienischen Vorbilder, die hier am meisten bei den Carracci zu suchen sind, das speziell französische in diesem grandiosen Dekorationsspiel ist.*) Es ist das Uebergewicht der ordnenden intelligiblen Momente über die sinnlich freien in der schöpferischen Phantasie, welche die Raumschichten zu einer peinlich differenzierten Abfolge gleich einem logischen System ordnen und jeder Figurengröße ihre Raumschicht anweisen, die mit peinlicher Sorgfalt, wo auch immer nur ein Stück in diesem verwirrenden Illusionismus auftritt, befolgt wird.

Griff schon in der Apollogalerie das erregte Leben der Decke auf die Wand über, so reißt in der berühmten Gesandtentreppe im rechten Hofflügel von Versailles (1671)**) die Dekoration von Decke und Wand den ganzen Raum mit und verleiht ihm überhaupt erst ein charakteristisches und höheres Dasein. Hier hat der Maler-Dekorateur ganz die Oberhand. Es mag Lebruns großes Organisationstalent gereizt haben, dieses schmale und flache Treppenhaus mit seiner einfachen ⊤ Treppe, das Louis Leveau 1668 gebaut hatte, um einen Zugang zu den Empfangszimmern des Königs für die Gesandten der fremden Staaten zu gewinnen, in eine schmetternde Festouverture zu verwandeln. Auf die schlichte Gliederung der Wandflächen durch Marmor und der fast mühsam ansteigenden Diagonale der Treppe setzt Lebrun in der zweiten Zone sofort mit einer lebhaften Scheinarchitektur ein, deren Illusionismus durch Gobelin-, Tür- und Kartuschenfelder gesteigert wird. Malerei, Textil, Holz, Bronze kontrastieren zum Marmor. Durch die Scheinarchitektur, welche den flachen Raum in eine weite, luftige, vorgelegte Halle erweitert, entsteht eine gehobene Saalwirkung, und die Oeffnungen übernehmen mit ihrer lichten Wirkung die Funktion der Fenster in diesem fensterlosen Raum, der durch ein langgestrecktes Oberlicht erhellt wird. Durch diese Konstruktion, daß der Spiegel der Decke wirkliches Oberlicht trägt und nicht von der Illusionsmalerei

*) Vgl. A. E. Brinckmann. Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern. (Handbuch der Kunstwissenschaft.) Berlin 1922.

**) Abgebrochen 1750.

eines Himmels bestritten wird, ward dem übrigen Teil der Decke die Rolle eines Vermittlers — zwischen den festen Teilen der Wand und der wirklichen Oeffnung der Decke — zugewiesen. Lebrun bedient sich hier mehr als in den ersten Decken der italienischen Probleme, d. h. er strebt einer rein malerischen Illusion zu und nimmt die perspektivische Scheinarchitektur der Wandöffnungen auf und leitet somit den hierin angeschlagenen Hallenraum hinter die feste Wand weiter in den freien wirklichen Himmelsraum hinaus. Die Felderrhythmik der Wand setzt sich organisch in der Decke fort u. zieht ein Drittel der Decke zur Wand, wodurch die flache Decke kleiner und zugleich höher wird und den schmalen Gesamtraum weniger belastet (Abb. 10). Das gemalte architektonische Rahmenwerk übernimmt die Illusion und wird durch gemalte Freiplastik, die in pyramidal ansteigenden Eckkartuschen machtvoll anschwillt, unterstützt. Hinter diesem architektonisch-plastischen Rahmenwerk liegen die lichten Hallen und Himmelsausschnitte. Auch hier imponiert weniger die freie Phantasie als die kluge Oekonomie, mit der alle diese Wirkungsmittel organisiert sind: eine wahre Grammatik in Form- und Satzlehre breitet sich aus. Dann erst beginnt in der Wirkung die eigentliche Decke mit einer fast nüchternen Felderaufteilung mit gemalten Flachreliefs, um dann mit einer kurzen Linienperspektive die reale Oeffnung in einen Lichtschacht zu vertiefen. Hier zeigt sich deutlich die französische Eigenart, welche die Teile auch innerhalb dieses rein malerischen Raumorganismus durch eine konstruktive Struktur zu gliedern weiß.*)



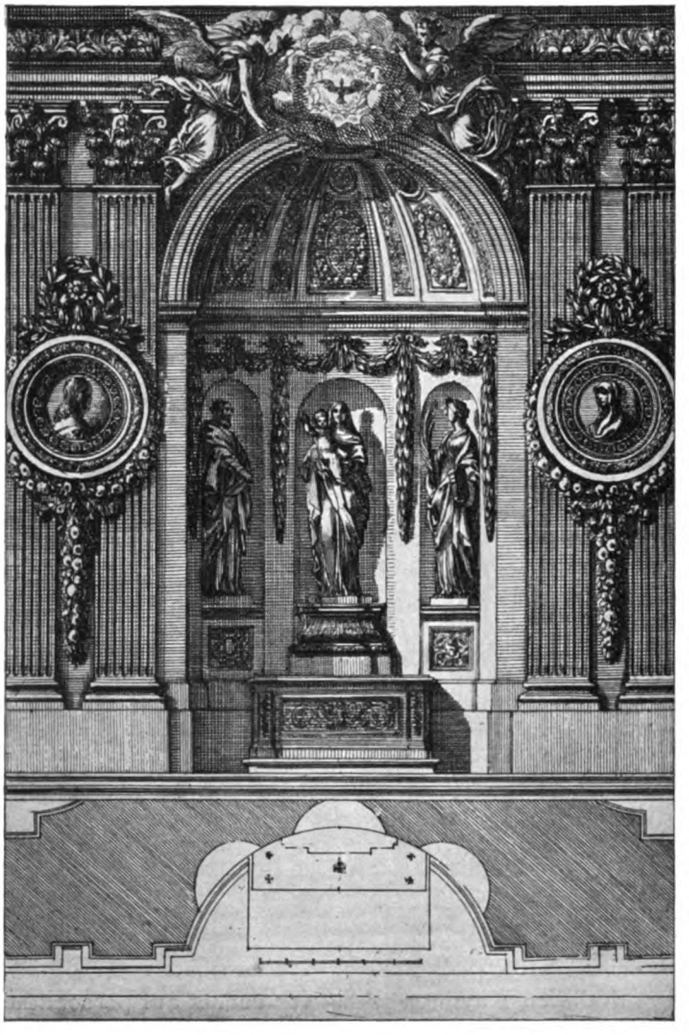
Jean Lepautre. Füllungen

Gegenüber den Decken Lebruns akzentuiert mehr die Wand und ihre Dekoration Jean Lepautre (1618 bis 1682), der Hauptmeister des Ornamentstiches unter Ludwig XIV. Lepautre ist der eigentliche Vertreter des großen Pracht- und Prunkstiles im Innenraum „à la royale". Als Lebrun 1663 den nur zwei Jahre älteren Meister an die in diesem Jahre gegründete „Manufacture royale des meubles de la couronne", die eine Schöpfung der Kunstpolitik Colberts war, berief, wählte sein Organisationstalent den fruchtbarsten und phantasievollsten Ornamentiker der Zeit. Schon die ersten Stichfolgen Lepautres, die 1657 zu erscheinen beginnen, bewegten mit ihrer leichten Erfindungs- und mannigfaltigen Kombinationsgabe den Zeit-

*) Ueber das Textprogramm und sein besonderes Schema im Inhalt der Darstellungen vgl. Rose, Spätbarock.

stil und hatten großen Erfolg. Dokumentiert sich in ihnen doch zum ersten Male das große deklamatorische Pathos, mit dem Ludwig XIV. seine Machtstellung umkleidete, das „à la romaine" wie in Corneilles römischem Heldenpathos so in Lepautres gehobenem Stil seinen stärksten Ausdruck findet. Italienische Anregungen, die Lepautre von seinem Lehrer, dem Kunsttischler Adam Philippon empfangen hatte, wirken in diesem leidenschaftlich bewegten Dekorationsstil fort und versuchen den schweren Prunk, der unter der undisziplinierten Phantasie des Stiles Ludwigs XIII. in Verwirrung geraten war, in eine höhere ökonomische Einheit überzuführen. Hierfür wird die strengere Observanz seines Bruders Antoine, des berühmten Hofarchitekten, nicht ohne Einfluß gewesen sein. So wurde das Werk Lepautres, welches über zweitausend Stiche umfaßt, der Kanon der Ornamentik jener Zeit.

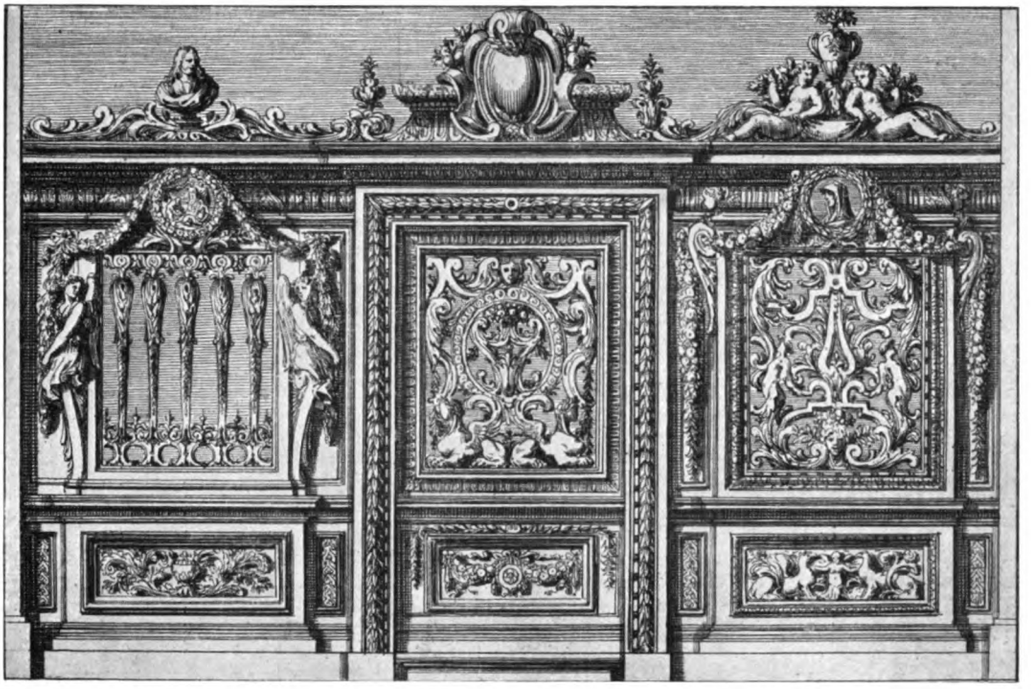
Es charakterisiert seine ganze Einstellung auf große Geste und machtvolle Schaustellung, daß er, wo die Vorlagenstiche den profanen Innenraum behandeln, nur der chambre du roi seine Aufmerksamkeit zuwendet. Der Typus dieses Paradezimmers für feierliche Audienzen, für Lever und Coucher, hat in dem berühmten Schlafzimmer des Sonnenkönigs in Versailles 1679*) seine klassische Redaktion gefunden. Der raumklärende Dekorationsstil, den die Mansard-Lebrun Richtung in diesem Zimmer mit seiner vornehmen korinthischen Pilasterordnung und dem wohltemperierten Relief der Dekoration erreicht, hat in den freien Phantasien des Ornamentstechers nur schwache Anklänge aufzuweisen. Die Serie der „Alcoves à la royale", die gut ein Jahrzehnt vor dem Raum in Versailles gestochen wurde, enthält die wesentlichen Prinzipien (Abb. 26—29). Die plastische Bewegung der Fläche gibt den Grundton an. Die strenge und fest gelagerte Wand wird mit einer schweren Häufung von Säulen und Pilastern weniger gegliedert als bereichert. Nur diese struktiven Glieder unter sich unterliegen einer sorgfältigen Beziehung. Die Felder werden jedoch meistens von Raumillusionen in Anspruch genommen, die dem italienischen Barock entlehnt sind und entweder als Nische mit stark vortretender Freifigur oder als gemalte Scheinarchitektur dem malerisch disponierenden Raumrepertoire entnommen sind. — Von dieser Seite her wird auch der Alkoven aufgefaßt, der durch eine neue Achsenbewegung zum Raumkontrast gesteigert wird, so daß Bühnenwirkungen entstehen.



Jean Lepautre. Altarnische

Was dann an rauschenden Stoffdraperien, an lose haftenden, freifigurigen Kartuschen, an schwingenden Blatt- und Fruchtgehängen sich vordrängt, muß der üppig wuchernden Phantasielust des Ornamentstechers zugerechnet werden, die variiert und kombiniert und mit ihren Einfällen dienen und mannigfaltige Anregungen schaffen will. Ebenso unterliegt die lebhafte Inszenierung von Licht und Schatten, die Lepautre mit der zügigen Freiheit der Radiernadel zugleich den Radierungen Stefano della

*) Verändert 1701 und 1761.



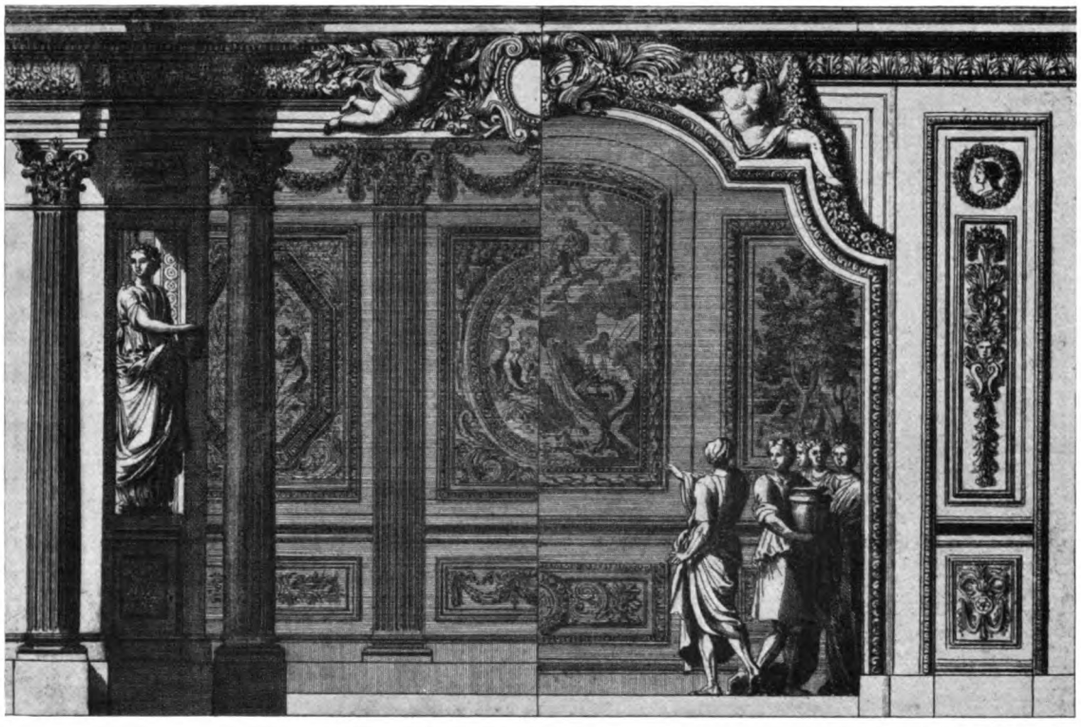
Jean Lepautre. Gitterwand

Bellas entnahm*), mehr einem ornamentierenden als einem organisierenden Prinzip. Die Serie „Alcoves à la françoise" (Abb. 30—33) transponiert die rauschende Pracht der ersten Serie in eine vornehm zurückhaltende Note, die den phantastischen italienischen Barock in die linienkühle Eleganz der französischen Klassik überleitet und auf Lebrun nicht ohne Wirkung geblieben ist.

Die wahrhaft produktive Kraft seiner unermüdlich schaffenden Phantasie, die Fülle seiner geistvollen Kombinationen eines Motivs, die restlose Klarheit seiner Formvorstellung entfaltet besonders die Serie der „Grandes Cheminées à la Romaine" aus dem Jahre 1663 (Abb. 44—47). Mag die Häufung der Motive in diesen Kaminen auch noch so blendend prunken, die Wertsetzung eines jeden Teils und seine Bestimmung für das Ganze ist von einer logischen Präzision, die dem raisonnierenden Stilwillen dieser Zeit eigen ist. Ueberall hat der kühne Aufbau durch das klargeführte Rahmenwerk, das auch das üppigste Ornament in sein vorgeschriebenes Feld zurückweist, sein tektonisches Rückgrat sich erhalten.

Neben Lepautre entfaltete Daniel Marot (1650—1712), der als Schüler und Mitarbeiter seines Vaters begonnen hatte, in den königlichen Werkstätten, die unter Lebruns Leitung standen, sein Talent als Architekt, Zeichner und Stecher. Sein Stil stellt sich in Reaktion zu dem italienischen Barock und gewinnt durch die Mischung des französischen mit dem holländischen Klassizismus eine eigene Note. Als Emigrant in Holland geboren, standen seine künstlerischen Entwicklungsjahre unter dem Eindruck jener protestantischen, mehr bürgerlichen Richtung. So stellt sich auch Marots Stil dem des Lepautre als eine schmiegsame Mäßigung entgegen. Seine Phantasie ist leichter, spielender, entbehrt aber der grandiosen Leidenschaft, mit der Lepautre ein Motiv ergreift und abwandelt. Der Adel zog sich von dem Hofzwang und seinen Pflichten zurück auf persönlichere, private Verhältnisse. Marots Stil ist der Ausdruck dieser neuen und freieren Lebensführung. Im Auftrag des Prinzen von Holland, des späteren Königs Wilhelm III. von England, dem er bei dessen Thronbesteigung in seinen neuen Wirkungskreis gefolgt war, zeichnete er für das Treppenhaus des Schlosses Loo in Geldern, für einen Grafen Albemarle zu Voorst, die Dekoration (Abb. 50—51). Die Absicht geht ganz darauf aus, den kleinen Abmessungen des rechteckigen Raumes die höchstmögliche Weitung zu geben. Die Elemente entnimmt er der Gesandtentreppe Lebruns, indem er eine Säulenhalle in Scheinarchitektur um den Raum herumlegt, welche diesen in

*) Vielleicht haben auch direkte Beziehungen zu Stefano della Bella stattgefunden, der von 1640—1650 in Paris weilte.



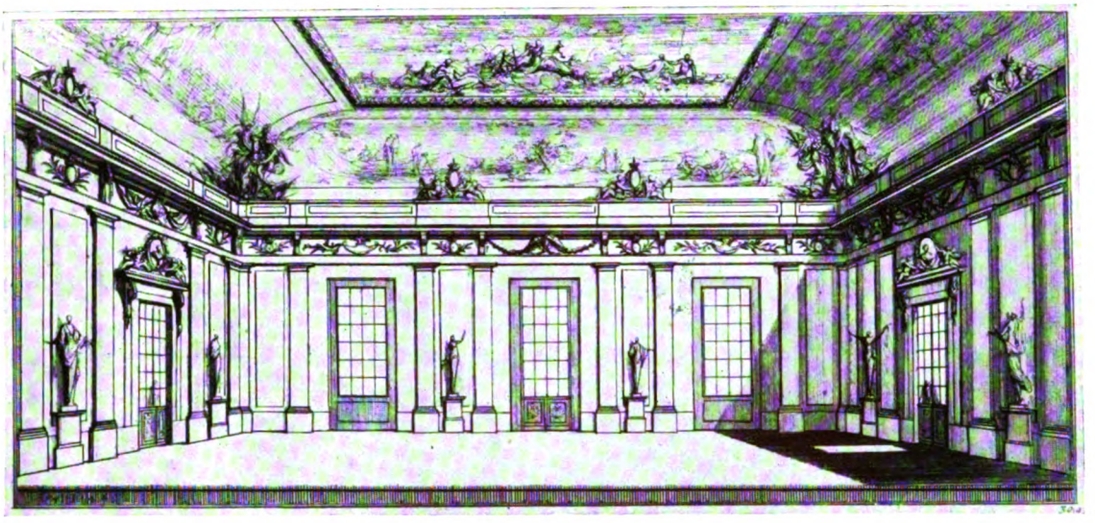
Jean Lepautre. Alkoven

großen Durchblicken auf eine Parklandschaft öffnet. Man glaubt aus einem Gartenpavillon des Rokoko in den Garten zu schauen. Diese anmutige Leichtigkeit seiner Phantasie übersetzt die plastische Gliederung der Wand in die gemalten Pfeiler und Säulen einer Hallenarchitektur, ohne die funktionellen Werte, welche sie für die Wand haben sollen, zu schmälern. Gebälk und Dachgesims der Halle ist zugleich Abschluß der Wand und trägt die Flachtonne der Decke, welche als Himmel und Fortsetzung der Landschaft den Raum abschließt und weitet. Diese reine Illusionsmalerei bricht mit der pompösen Pracht der goldstukkierten Decken Lebruns. Andere Deckenentwürfe (Abbildung 52—55) weisen eine strengere Durchführung der Radialachsen von einer kleinen Lichtöffnung aus auf und bringen die genial ausschweifende Phantasie der Illusionsmalerei der italienischen Barockkapellen auf eine kühlere rationelle Basis. Das Rahmenwerk wird gegenüber Lebruns Kompositionen noch führender, die Flächendisposition klar, sie drückt das Ornament zum reinen Flächenornament herab. Man fühlt deutlich, daß Marot in kleinen Raumabmessungen denkt, welche dem Ornament erlauben, die kompakte Massenbindung zu verlassen und fast vignettenhaft sich auszuschnörkeln. Nicht der Saal, sondern das Zimmer ist der Ausgangspunkt seiner Konzeptionen. Hier ist der holländische Einfluß besonders deutlich. Seine Wandentwürfe sind ganz flächig gesehen (Abb. 62 bis 63) und halten das Relief der Gliederungen in einer Zone. Nur die vorkragenden Kamine (Abb. 58—61) akzentuieren die Wand lebhafter, die gern nach niederländischem Geschmack noch ein Bild als Abschluß beibehalten oder mit Keramik besetzt werden. Der Flächenstil Marots, der für kleine Zimmer die Getäfelverkleidung (lambris de menuiserie) seit den neunziger Jahren verbreitet, findet in dem Meister der Füllungen, in Jean Berain, seine stilistische Fortsetzung. Wie Marot wird auch er, unter Lebrun beschäftigt, mit jenem zum eigentlichen Umbildner dieses rein dekorativen Stils, der eine fast verächtliche Gleichgültigkeit gegen die Wand zur Schau getragen hatte. Sein Flächenstil folgt mehr der Richtung Mansards, die auch über die Dekorationen der „Galerie des Glaces" Lebruns ihren raumklärenden Charakter ausgebreitet hatte. Das Rahmenwerk der architektonischen Gliederungen der Wand tritt nicht mehr als plastischer Akzent vor die Wand, sondern legt sich mit der Füllung in eine Ebene zusammen (Abb. 65). Einerseits mag die Ermattung der plastischen Gliederung in der holzgetäfelten holländischen Wand, anderseits aber mag in höherer, positiverer Energie die

Textilkunst der Gobelins ihren Einfluß ausgeübt haben. Im Gobelin trat die Wandfüllung eigentlich vor die Wand im Gegensatz zur Malerei hinter goldstukkiertem Rahmenwerk und im Gobelin selber der gewobene Rahmen als Bordüre in die Wandfläche zurück. Berains Pilaster haben ganz jenen zaghaften Bordürencharakter und treten sogar hinter diesen neuen Akzent, den die Füllung der Wand aufsetzt (Abb. 66). Die Profile sinken zum flachen Leistenwerk zurück. Holz und Gewebe sind die Materialien, in denen seine Phantasie denkt. Der Bewegungstrieb der Wand drängt in schmaleren Proportionen nach oben, gleich den schlanken Pilastern Mansards, und bringt ein Spannungsverhältnis in die Wand, welches den schlaffen Täfelungen Marots fremd war. Das leichte Groteskenspiel der Gobelinbordüren breitet sich auch über Inhalt und Form der Füllungen selbst aus und bringt jenen entmaterialisierenden Charakter hervor, der über Gillot unmittelbar in das Rokoko übergeht. Bei aller Leichtigkeit ist der Grundzug seiner Phantasie konstruktiver, als der leicht tapissierende Marots. Die Synthese von Dekor und Raum wird hier durch die aufbauende Kraft der Fläche, welche die plastische Gliederung mitreißt, klarer geformt. Der neue aufstrebende Charakter, den Mansard den Fenstern und ihren korrespondierenden Flächen auf der Wand gegeben hatte, reißt jetzt bei Berain auch den Kamin mit und proportioniert ihn gegenüber den gemütlichen Breitlagen Marots in die schlankere Form ein (Abb. 67—68)*). Zugleich schwindet der mächtige Vorsprung, der noch im ersten Louis XIV-Stil (bei Lepautre) als einziger Akzent die Wand beherrschte, und das drauf- und vorgestellte Bild nach holländischem Geschmack geht über in die Spiegelfläche, welche an Stelle der Malerei die Illusion übernimmt. Die kopfhohe Konsole des Kamins sinkt in Brusthöhe herunter, so daß der Spiegel auf diesem Sockel wie ein piano nobile aufsteigt, welches jedoch seiner neuen Herrschkraft noch unsicher ist und durch Medaillons, die in den Spiegel hineinhängen, getrübt wird. Für den Eindruck des leichten Aufbaus ist aber wesentlich die Umbildung des Rahmens und seiner Profile in Band- und Leistenwerk, das auch im Ornament selber groteske Verschlingungen kombiniert und eine weitausgreifende Wirkung, auch auf das Ausland, erreichte. Die Ausschaltung jeden Laubwerks in Berains Bandwerk, das in Frankreich bei Ducerceau seine Vorstufen hat, ist ein Symptom der beginnenden Senilität der akademischen Richtung dieser Zeit. Jedenfalls ist die kapriziöse Phantastik mit ihrer Mischung von Mensch, Tier und Ziergliedern in seinem Groteskenstil gegenüber den rein rationellen Verschlingungen der befruchtende Teil für die kommende Zeit gewesen und hat den beiden Plafonds für das Hotel des Baron Tessin in Stockholm (Abb. 69—70), die Leclerc 1700 gestochen hat, in denen man aber wohl als Erfinder Berain vermuten darf, ihre geistige Frische und lebhafte Formensprache gesichert, mit denen Berain zur „gaieté française“ des Rokoko überleitet.

Jacob van Campen. Vorhalle im Rathaus zu Amsterdam

*) Diese Serie der Kamine ist Mansard gewidmet.



Broebes. Salon des Schlosses Glienicke bei Potsdam

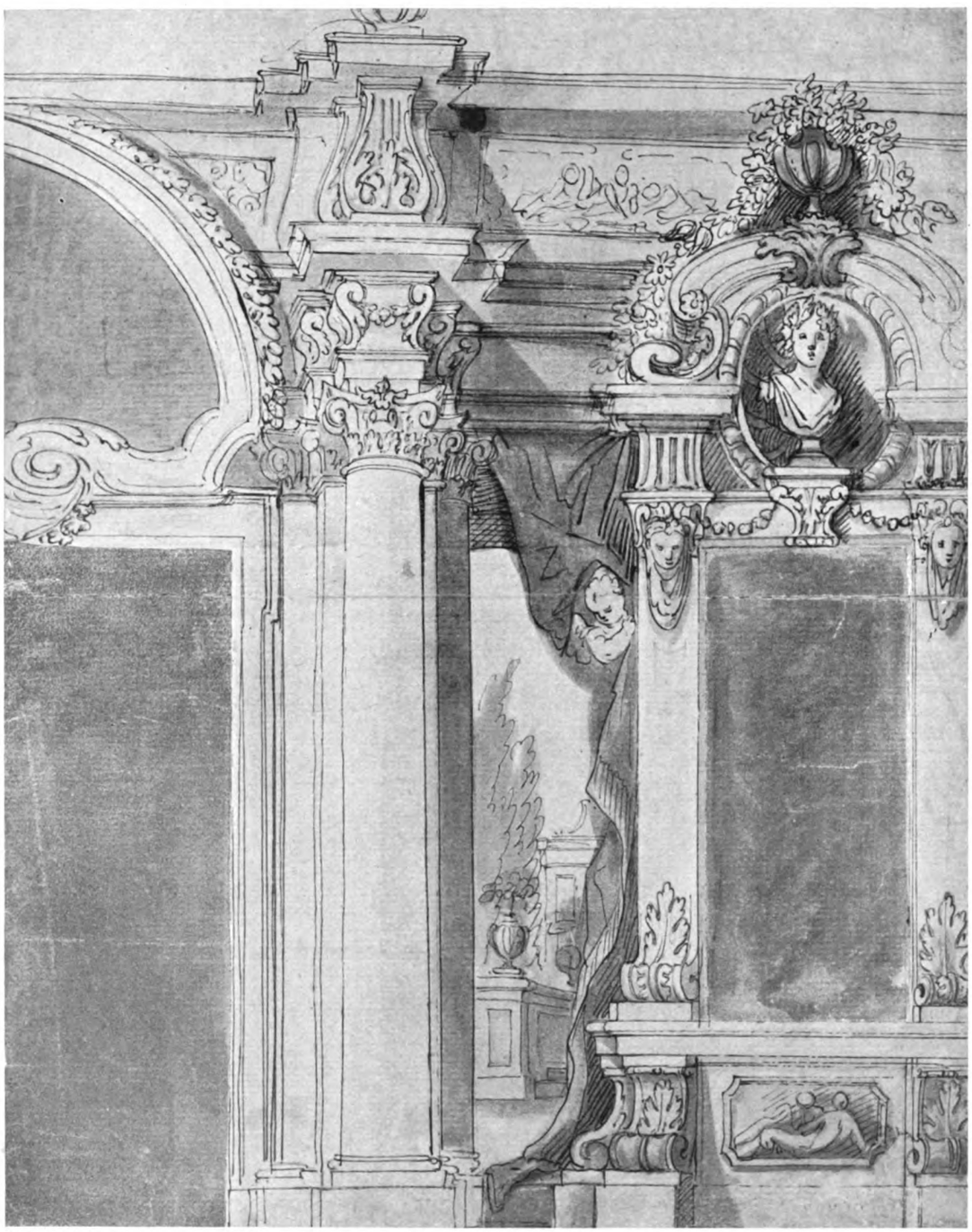
II.

Innenräume des deutschen Barock (Decker-Bauten in Wien und Süddeutschland)

Eine beweglichere und weniger enge Auffassung vom baukünstlerischen Schaffen und ein tieferes Versenken in die nationalen Eigenwerte der modernen Baustile brachte auch dem Barockstil in Deutschland neues Verständnis entgegen, das durch das Studium der Fülle der Monumente zu einer umfassenden Erkenntnis seines selbständigen künstlerischen Wesens emporstieg. Mögen auch italienische und französische Vorbilder anregend gewirkt haben und vielfach sogar die Korrekturen ausländischer anerkannter Größen den Plänen der einheimischen Künstler überstellt worden sein*), so gilt es doch anzuerkennen, daß aus einem brodelnden Boden machtvolle und leidenschaftlich ringende Kräfte emporstiegen, die aus handwerklicher Isolierung in die weitere und höhere Sphäre großgestaltender Bauphantasien sich sehnten. Dieses drängende Leben, welches nach dem Dreißigjährigen Kriege und seinen ersten Gebilden im Frühbarock gegen 1680 in vielgestaltige Triebe sich auslöste, wurde nicht unwesentlich gefördert durch die politische und kulturelle Dezentralisation des Volkes und seiner mannigfaltig rangierenden Staatsformen mit ihren Fürsten. Nicht eine große Problematik in der Vollendung reiner Klassik, sondern ein Reichtum an Phantasie gibt den Monumenten des deutschen Hochbarock seine Werte, welche in der phantasievollen Umbildung fremder Vorbilder sich kund tun. Diese Triebe sind oft nicht weniger diszipliniert, als die rationellen strenger Observanz, denn ihren Gebilden wohnt ein gleiches Streben nach konsequenter Lösung inne wie jenen. Die vollendeten Schöpfungen jener deutschen Raumphantastik und Dekorationsfülle entspringen einer Volkskraft, die ihren Gebilden die Formen eines eigenen Stils zu geben vermag, so daß man auch hier von einem deutschen Sonderbarock sprechen könnte. Dem deutschen Individualismus oblag es, das rationell ausgewogene System, besonders das der französischen Klassik, mit seiner strengen Typik in ein lebendiges Spiel abzuwandeln. In dieser Bauleidenschaft, die vom fürstlichen Ehrgeiz des Absolutismus, dem sich auch die Kirchenfürsten anschließen, beherrscht wird, überwiegen die malerischen dekorativen Elemente als die spezifisch nationalen, besonders stark. Keine akademische Theorie versucht diese quellenden Triebe auf einer höheren intellektuellen Basis zu fundieren. Nur praktische Wegweiser hatte der Ornamentstich in Säulenbüchern und Zieratbüchlein, die allein von der Phantasie der Kunsttischler und Stukkateure genährt wurden, an die Hand zu geben, bis erst

*) Vgl. H. Schmitz, Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts in Deutschland 1922, wo das besondere Verhältnis der Fürsten zu ihren Baumeistern und das der Innendekorateure zu den Baumeistern dargelegt ist.

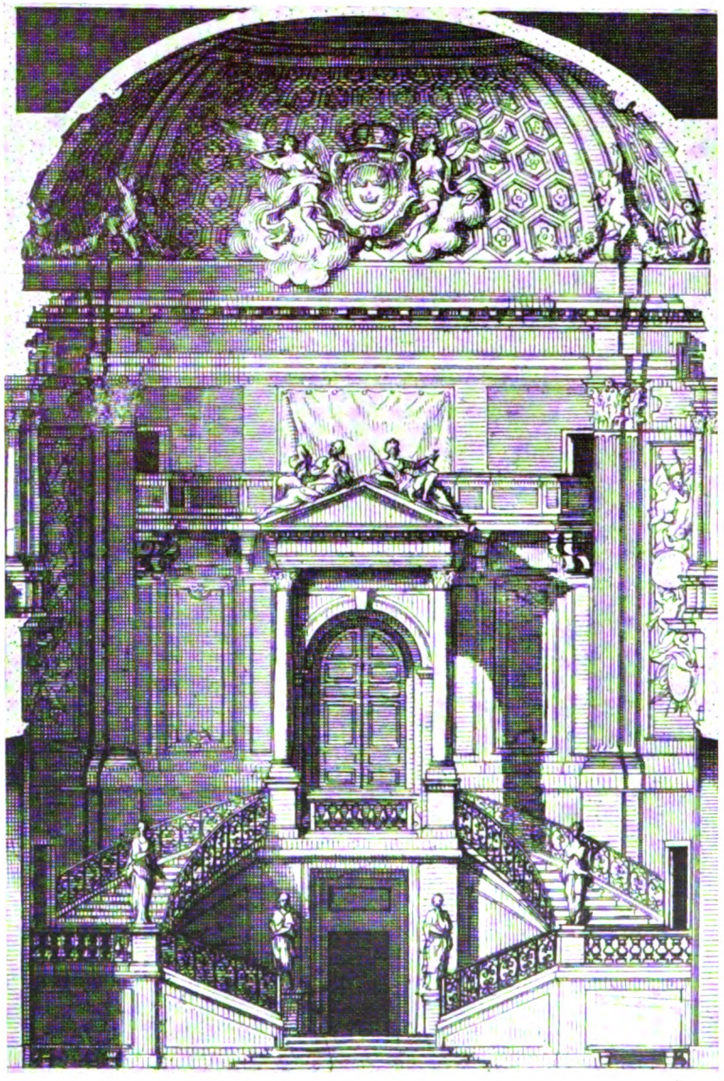
Niederländischer Meister des 18. Jahrhunderts. Entwurf zu einer Wandfüllung



Italienischer Meister des 18. Jahrhunderts. Entwurf für eine Saalwand

der Hochbarock, besonders in Sturm und Decker, eine breitere Basis zu erreichen suchte, aus der aber die reichen Kupferstichtafeln mehr Anregung ausgestreut haben mögen, als die Theorie, die sich oft nur in mehr praktischen Erläuterungen als in wesentlichen Begründungen ergeht.

Prachtsäle und Treppenhäuser nehmen das ganze Interesse der Raumphantasie und der Innendekoration im Profanbau gefangen und lassen wenig Sinn für die Raumökonomie der ganzen Anlage und den Komfort übrig. In diesen Bauteilen drängt alles nach Pathos und Großartigkeit. Der zweigeschossige Hauptsaal, den Leveau in Schloß Vaux-le-Vicomte (1657—60) entwickelt hatte, den Theoretiker à l'italienne nannten, findet als durchgehende Hauptachse über dem Sockel erst spät Eingang in Deutschland. Der goldene Saal im Rathaus zu Augsburg liegt noch in der zweiten Etage, während Holland den Bürgersaal im Rathaus zu Amsterdam vom ersten Hauptgeschoß bis zum Dach durchführt. Elias Holl bestreitet in Augsburg die Wanddekoration (Abb. 71—71a) mit sockelartig gehaltener Graumalerei in der unteren Hälfte, während die obere Zone durch eine bewegte Fassadenmalerei gegliedert ist. Jacob van Campen (Abb. 72—73) dagegen gliedert im Amsterdamer Rathaussaal strenger, indem er flämische, malerische Bewegtheit in der unteren Zone mit palladiesk nüchterner Pilasterordnung der oberen Zone mischt. Doch ein Vergleich beider Meister zeigt deutlich, nach welcher Richtung die Eigenart der deutschen Raumdekoration drängt und wohin ihre Entwicklung im Hochbarock ein halbes Jahrhundert später gehen wird. Entscheidend ist der Vergleich der Decken der beiden Säle. Die fast kirchlich protestantische Nüchternheit des holländischen Rathaussaals läßt die kahle Form der Tonnendecke stehen, denn die Malerei kommt nicht zur Wirkung, während der Süddeutsche hier unter venezianischer Anregung eine bewegte Pracht entwickelt, die sich über die Wände ausdehnt und eine wahrhaft festliche Freudigkeit hervorbringt im Verhältnis zur müden Eleganz des Amsterdamer Saals.



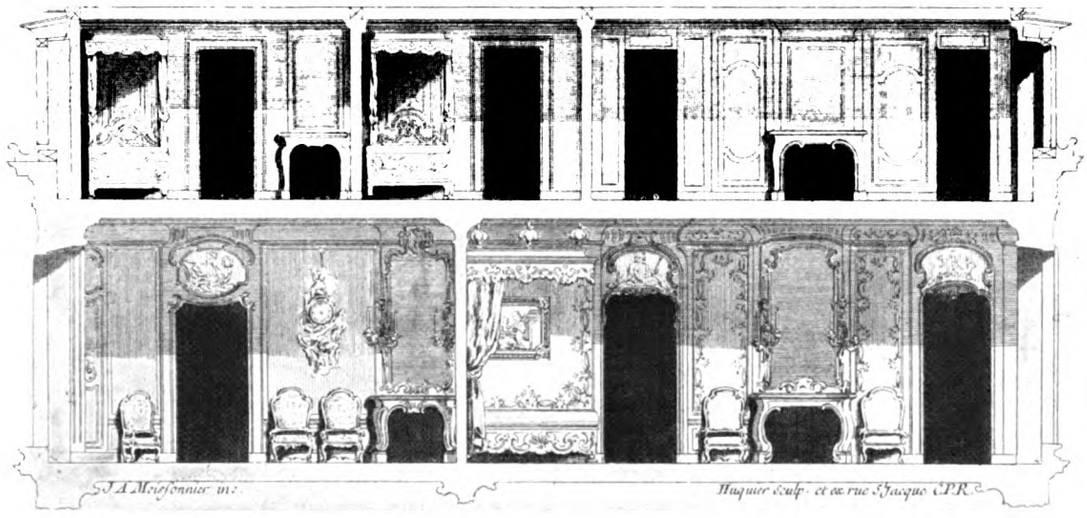
Daniel Marot. Entwurf für ein Treppenhaus

Für die üppig schwelgende Phantasielust im Architektonisch-Dekorativen sind die Idealkonstruktionen zu einem fürstlichen Residenzschloß, welche der Nürnberger Paul Decker in seinem „Fürstlichen Baumeister" (1711 bis 1716) in großen Kupferstichen herausgab, die typischsten Beispiele. Mit dem freieren Naturell des Süddeutschen entwindet er sich bald den strengen Lehren Dieussarts und Sturms, welche sich einem trockenen Klassizismus hingaben, deren strengeren architektonischen Formen er aber in seinem ausgeführten Schloß zu Erlangen folgte. Die entscheidende Richtung erhalten aber seine

dekorativen Visionen durch Andreas Schlüter, in dessen Werkstatt er in Berlin längere Zeit als Schüler und Mitstrebender weilte. Auch Decker hatte, kaum zwanzigjährig, einen Entwurf für den Neubau des Berliner Schlosses eingereicht, und als 1703 der Plan gefaßt wurde, das Schloß zu erweitern als Ausdruck der erworbenen Königswürde, finden wir ihn im Baubetrieb des Schlosses unter Schlüters Leitung. Man wird nicht fehlgehen, in seinen Idealkonstruktionen der kühnen Phantasie Schlüters einen Anteil einzuräumen und in ihnen die letzten Möglichkeiten des leidenschaftlich erregten plastischen Dekorationsstils zu sehen. Denn kompositionell wie formal ist die Phantasie Deckers rein plastisch gestimmt. Mögen die kubischen Abmessungen seiner Räume und die Gliederung ihrer Wände eines proportionierenden Elements nicht entbehren, der Hauptakzent ruht doch auf der plastischen Schale, die ihnen vorgehängt ist. Allein man würde diesem plastischen Dekorationsstil nicht gerecht werden und würde seinen für den deutschen Hochbarock typischen Wert nicht begreifen, sähe man darin nur die virtuose Geläufigkeit eines Dekorateurs, welcher mit Gleichgültigkeit oder Rücksichtslosigkeit gegen die organische Einheit des Raumes vorgeht. Vielmehr wird man immer mehr erkennen müssen, daß die Eigenart der barocken Raumgestaltung in Deutschland nicht die architektonischen Gliederungen der Wand im struktiven Gefühl für wesentlich hält, sondern jene freiplastischen Gebilde. Das struktive Gefühl verschwistert sich vollkommen mit dem plastischen Gefühl, welches in seinen Bildungen die Bewegungstriebe und Spannungsverhältnisse der Wand symbolisiert und durch seine Massengruppierung in polaren Gegensatz tritt zu der Felderrhythmik auf streng architektonischer Grundlage, in der die französische Klassik sich erzogen hatte. Man kann mit der Erkenntnis von dem umfassenden Wesen der französischen Raumkunst und der besonderen Werte ihrer raumklärenden Dekoration, die Brinckmann so trefflich entwickelt hat*), nicht jene eigenwillige deutsche Phantasie in ihre Schranken zurückweisen wollen, die nie konstitutive Elemente ihrer Triebe gewesen sind. Jedenfalls sind die Anregungen, die aus Italien von der Kunst Pietro da Cortonas sich herleiten und seinen Decken entnommen sind, fruchtbar gewesen und haben die Herrschaft über die Wand übernommen und auf ihre Weise mit genialer Intuition eine Raumeinheit geschaffen, wenngleich auch im einzelnen Fall, so wie manchmal bei Decker, Taumel und Ungeschmack der Phantasie die Zügel aus der Hand rissen.

Die Spannungsverhältnisse sind für ein strengeres tektonisches Empfinden von merkwürdig unentschiedenem Charakter, besonders gegenüber den französischen Absichten. Die Verhältnisse des Raumes reflektieren nicht so sehr in den Richtungen der Wände in vertikal oder horizontal, als vielmehr in der dritten Dimension, die aus der Wandebene in den Raum hineinstößt. Ein Brodeln erfaßt die Wandfläche und pufft gleich gärenden Stoffen in Blasen auf, die von der plastisch dekorierenden Phantasie erfaßt werden. Die Säulen im Speisesaal (Abb. 76—77) verlieren bei allem Aufwand ihre struktive Bedeutung, denn die obere Raumzone im Gebälk und der Attika empfängt keine Resonanz. Als freistehendes Gebilde entlastet die Wand mit diesem Rundkörper ihre Energien in die dritte Dimension, in den Raum hinein. Schon das Gebälk hat mit diesem Träger keine organische Verbindung. Es gehört mehr den schwer sich senkenden Rhythmen der Decke an, die in den plastischen Akzenten der Engelkartusche, die über das Gebälk herniederflattert, die Wand ergreifen. Diese Verschärfung der Spannungsverhältnisse hat im italienischen Hochbarock seine Vorbilder. Wo die Wand, wie im Hauptsaal (Abb. 78—79), weniger Richtungskonflikte auszukämpfen hat, wird sie vollständig von den fallenden Rhythmen der Decke überschüttet. Mag auch das Flugmotiv der plastischen Figuren im einzelnen als aufwärts ziehend gedacht worden sein, innerhalb des Raumganzen ist es ein Abwärts, ein Eindruck, der durch die Schwerkraft in der Häufung und Gruppierung dieser Gebilde entsteht und die Wand in skulptiertes Relief auflöst. Nur in den Wänden des Audienzzimmers ist eine bestimmtere Richtung angeschlagen, welche den strafferen architektonischen Gliederungen der Wand auch noch eine gewisse Herrschaft über die Teilung der Decke sichert. Dieser schöne Entwurf bringt besonders die Frage nach dem Anteil Schlüterscher Inspirationen an diesen Idealkonstruktionen nahe, und man möchte in dieser raumzusammenfassenden Rechnung seine Nähe fühlen, nur würde seine klare Disposition dem Aufwärtstrieb der Wand nicht die Hemmung der Horizontale, welche durch die gleiche Höhe der Kaminaufsatzfiguren mit den Supraportenfiguren entsteht, entgegengeworfen haben, weil ohne Spannungsverhältnis sie zur Vertikalen nicht kontrastiert. Auch hätte seine Erfindungsgabe und geistige Reife nicht

*) A. E. Brinckmann. Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern. (Handbuch der Kunstwissenschaft.)



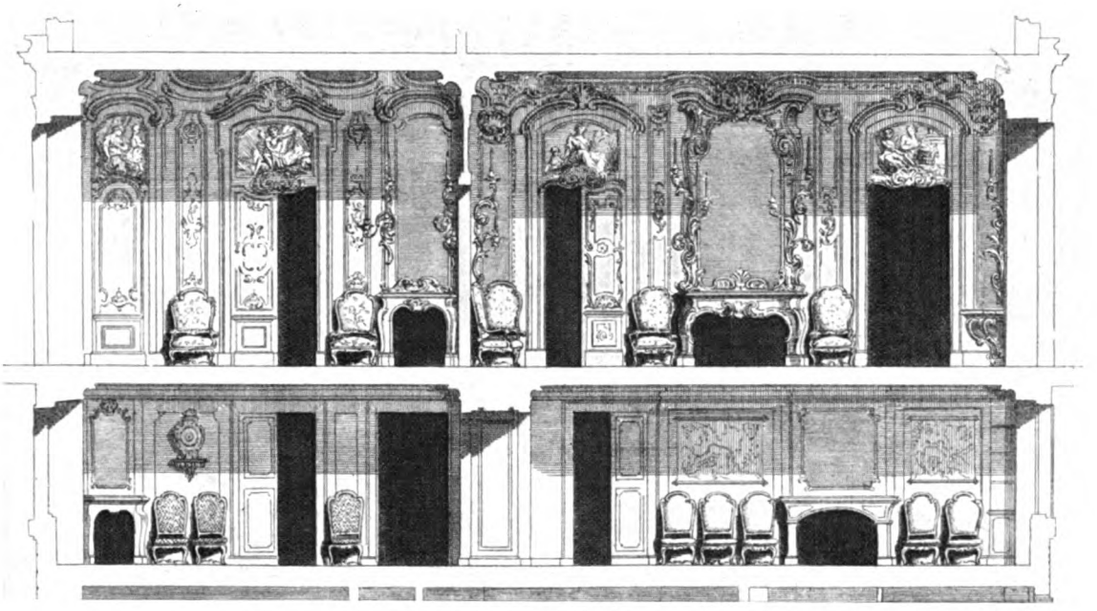
Juste-Aurèle Meissonnier. Durchschnitt durch ein Haus

Fliegende (Kamin) und Liegende (Supraporten) in eine Raumzone gespannt. In den Decken selbst ist alles auf die stärkste Illusion des Lichthofes abgestellt, welcher durch die letzten Trümpfe perspektivischer Scheinarchitektur im Sinne Pozzos gesteigert wird. Der Freiraum des Himmels durchflutet Spiegel und Kehle der Decke zugleich.

So wesentlich auch die Raumanschauung durch die plastisch gestaltende Phantasie im Sinne Schlüters bedingt ist, weiß sie sich doch kleineren Raumtypen gegenüber eine anpassende Beweglichkeit an den Charakter des Raumes zu erhalten, doch bleibt der Grundton seiner plastischen Dekoration der Prachtsäle auch in den abgestuften Gegensätzen der Räume mit Getäfel- und Textilwänden bestehen und verleiht ihnen eine phantasievolle Bewegtheit. Zwei Entwürfe für das erste Vorgemach eines Audienzzimmers zeigen die bewegliche und manierlose Erfindungslust (Abb. 84—85). Den Holztäfelungen mit dem geschnitzten Flachornament überläßt er ohne stärkere plastische Akzente allein die Gliederung der Wand, während der andere Entwurf zu den bemalten Füllungen und textilverblendeten Türen die plastischen Figurengebilde stark kontrastiert. Andere Entwürfe, wie zu den Schlafzimmern (Abb. 86—87) gliedern die reine Textilwand in Stoffraffungen und Stoffspannungen, deren Verhältnis in Rahmen und Füllung geordnet wird. Nur der Wand mit einheitlichen Gobelinfüllungen (Abb. 92—93), die besonders in Deutschland Verbreitung fand, gibt er auch im Holzrahmenwerk keinen plastischen Gegenakzent. Bei kleiner Abmessung des Raumes hält sich hier die Wand vollends zurück und überläßt, ähnlich den Kabinetten mit chinesischen Lackmalereien, der Farbe die Raumdekoration.

Diesem extrem plastisch dekorativen Dekorationsstil des Innenraumes der Schlüter-Decker-Richtung stellt sich zur gleichen Stunde am selben Ort Eosander von Goethe entgegen. Seine weltmännische Art, seine geschulte Formensprache verschaffte ihm am preußischen Hofe bald den Vorzug vor Schlüter, dessen leidenschaftlicher Bewegtheit und genialer Phantasiefülle er eine vornehme aber auch kühlere Eleganz entgegenstellte, die ihre Formen unter den Prinzipien des älteren Blondels, des Gründers der Pariser Bauakademie gepflegt hatte. Der Mittelsaal der Orangerie des Schlosses zu Charlottenburg (1706) verrät in der klaren Durchbildung der säulengetragenen Galerie die Einwirkung der französischen akademischen Richtung, und die Ruhe, die er in den Plafonds forderte, erreicht durch den struktiven Rhythmus der Felderteilung, welche in den Gurtbögen der Deckenkehle dem Deckenspiegel entgegentreten, ihren Ausdruck (Abb. 95). Doch konnten die genialen Innendekorationen Schlüters nicht ohne Anregungen zu hinterlassen unter seinen Augen entstanden sein, so daß er dem verwirrenden Farben- und Formenspiel des Porzellanzimmers (Abb. 97) eine Decke im Geschmack des italienischen Barock entgegensetzt, die wohl gegenüber Schlüter das Rahmen-Feldersystem kühler abwägt, in der Lockerung der malerischen und bildhauerischen Teile aber ganz seinem großen Rivalen folgt.

Für das plastische Ornament der Prachtsäle gab der Formenschatz von Bernini und besonders Pietro



Juste-Aurèle Meissonnier. Durchschnitt durch ein Haus

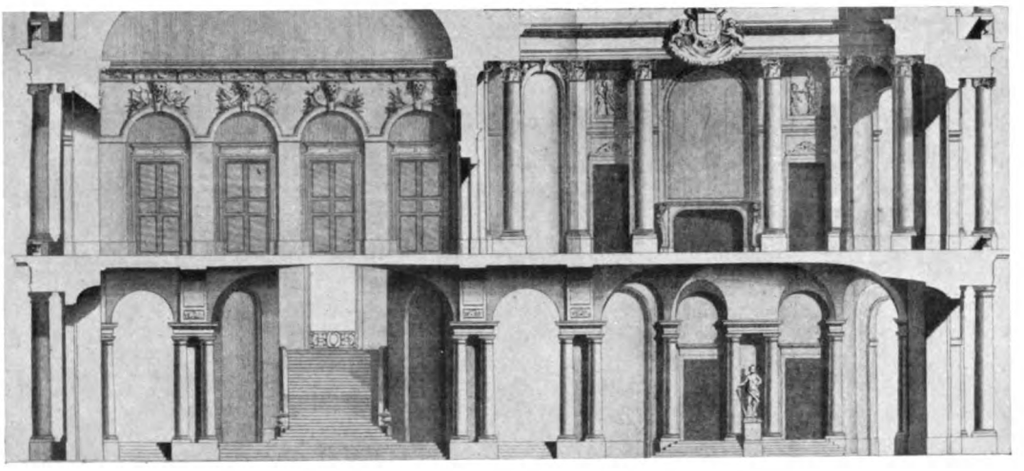
da Cortona lebhafte Anregungen für die Umbildungen der deutschen Ornamentierlust. Den kleineren Ausstattungsstücken des Raumes, denen in Frankreich zum erstenmal ein systematisches Interesse sich zuwandte, wurden aber besonders die Formen geläufig, welche Berain in seinem Bandelwerk geschaffen hatte und die dem krausen Geschmack der Deutschen am meisten zusagten. Decker hat in seinen Vorlagen für Kamine (Abb. 98—101) sich eng an die Stiche Berains angeschlossen. Die ausgeglichene Proportionierung mit dem entschiedenen Auftrieb wird durch Decker von der Fabulierlust der Ornamentik in Verwirrung gebracht und durch lebhafte plastische Akzente von der Einbindung in die Wandebene, nach der Berain strebt, zurückgehalten. Doch bleibt vor diesen Gebilden Deckers immer noch das Gefühl, die praktische Lösung dieser Phantasien ermöglichen zu können, während in den Ornamentstichen Johann Jakob Schüblers sich die barocke Lust an Häufung und Kombination aller Disziplin entledigt hat und in ausschweifender Fülle alle Möglichkeiten an Materialgegensätzen und Formvariationen zu erschöpfen trachtet. Hier flüchtet sich die überquellende Fabulierlaune in das unverantwortlichere Gebiet des Ornamentstichs (Abb. 104—105), der in Frankreich mehr zur Besinnung mahnt und den Theoretikern es gleich tun möchte*), während er in Deutschland die Phantasie peitschte, um sie aufzuregen.

Die Auflösung der Raumgrenzen in phantastische Scheinarchitekturen, die vollständige Naturalisierung des Stützensystems, das jeder architektonischen Abstraktion entbehrt, und die wuchernde Fülle und Kombination aller Ornamentformen fand durch die Festdekorationen und Bühnenkulissen der Italiener besonders starken Eingang in Deutschland. Das Haupt der in Bologna tätigen Familie Galli-Bibiena, Fernando, kam 1712 nach Wien, und sein Sohn Giuseppe schuf für den Wiener Hof eine Reihe von Bühnenprospekten und Festdekorationen (Abb. 108 bis 110). So unbedenklich auch gegen jede Materialschwere Feder und Radiernadel sich hier tummeln, eine neue Flächenkomposition des plastischen Ornaments setzt sich durch, die einen schimmernden Reichtum über das Ganze gleichmäßig auszubreiten trachtet (vergl. Abb. 106 mit Abb. 107, der Zeichnung eines Italieners um 1700, wo starke plastische Akzente das Relief der Wand übertönen). Die perspektivische Hallenarchitektur mit ihrer Division verschiedenster Raumformen gewann leicht Beziehungen zu den kühnen Raumdispositionen süddeutscher Kirchenbaukunst und kam im Profanbau dem Sinn für fürstlichen Glanz, besonders in den Hallenanlagen der Vestibule und Treppenhäuser, entgegen. Obwohl sich Deutschland verhältnismäßig erst spät für diese große Anlage im Schloßbau interessiert, läßt es Frankreich bald hinter sich, welches die Prunktreppe nicht weiter ausbildet. Im

*) Vgl. Schüblers Kamine mit den gegenübergestellten Kaminentwürfen Pierre Lepautres, des Sohnes von Jean; sie sind die letzten Formulierungen der tektonischen Prinzipien französischer Klassik und der dekorativen Fabulierlust des deutschen Barock.

Nicolas Lancret. L'hiver. Kupferstich von Le Bas

François Boucher. Le déjeuner. Kupferstich von Lépicié



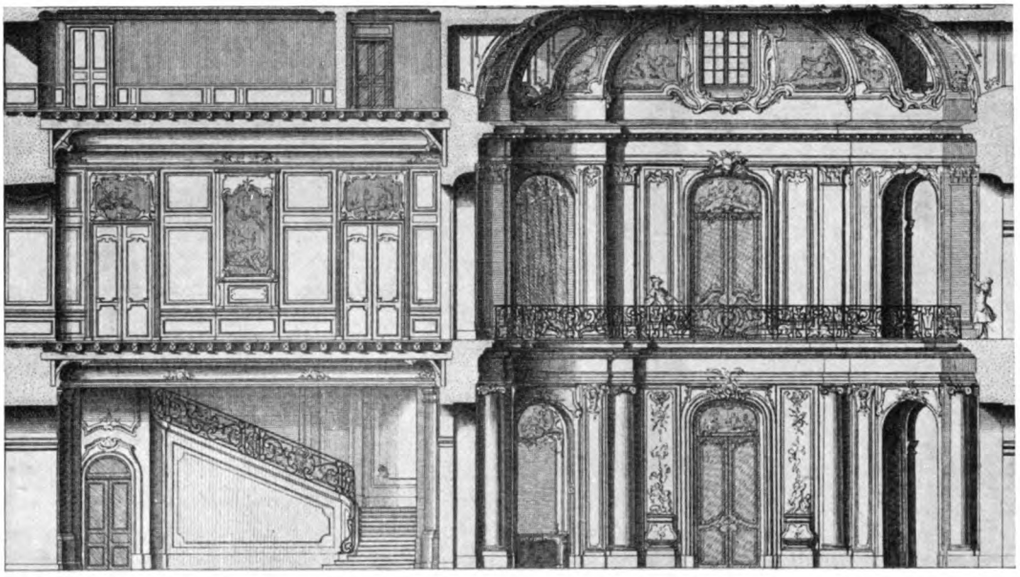
Charles Etienne Briseux. Durchschnitt durch ein Haus

Treppenhaus des Schlosses Weißenstein zu Pommersfelden (Abb. 112) hat Maximilian von Welsch weltlichen Prunk mit eleganter Geschmeidigkeit verbunden. Der ganze Mittelrisalit gehört dem Treppenhaus, welches in der szenischen Entwicklung dieser Hallenarchitektur mit Bibienas Bühnenwirkungen zu wetteifern scheint. Die grandiose Schwere des Barock mit seiner energiegeladenen plastischen Struktur in Architektur und Ornament ist hier in leichte fast luftige, atmosphärisch gebundene Raumeinheit aufgegangen, die das Nahen des Rokoko kündet. Die Rampenlinien der Treppen werden führend für den Aufstieg, der in dem Vorraum zum Hauptsaal (Abb. 118) nur für einen Moment halt macht, dann aber in den Hallen weiter sich ergeht und aus ihnen, wie aus Theaterrängen, die mit jeder Bewegung wechselnden Perspektiven dieses Raumes genießt. Auch das kubische Verhältnis der Stützen und das Relief der Dekoration hat im Sinne der Bibienas jene Erleichterung gewonnen, welche das neue atmosphärische Raumgefühl bedingt.

Der Uebergang von der stark akzentuierten plastischen Wanddekoration der Schlüter-Decker-Richtung zu der gleichmäßig reliefierten, schimmernden, welche in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts auftritt, hatte vornehmlich in Wien sich vollzogen. Der gravitätischen Pracht Fischer von Erlachs tritt in der Kaiserstadt die leichte anmutige Heiterkeit Lukas von Hildebrands entgegen (1668—1745). Bis zu seinem dreißigsten Jahre in Italien, bildet Hildebrand, nachdem er die französische Kunst in Paris kennen gelernt hatte, jenen heiteren österreichischen Barockstil aus. Besonders wird für den Außenbau die leichtere Struktur des französischen Klassizismus wirksam, mit dem er die plastische Gebundenheit Fischer von Erlachs mildert. Im Schloß Belvedere in Wien, welches er für Prinz Eugen (1721—1723) baut, hat seine bewegliche Phantasie ihr Meisterstück geschaffen. Die Lockerung des Baukörpers in gegensätzlich abgewogene Mittel-, Seiten- und Eckteile bringt die beweglichen Achsen der Raumdisposition korrespondierend zum Ausdruck. Dem Mittelpavillon mit langgestreckten Seitenteilen und ausklingenden Eckpavillons entspricht die Anordnung der Hauptsäle mit den Parade- und Wohnzimmern und ihrem Ausklang in den Rundkabinetten. Das Vestibul mit der zweiarmigen Treppe um die Mittelachse liegt in einem reflektierten Halblicht (Abb. 120), in welches das Halbdunkel des Zugangs zum hellen Grottensaal (sala terrena), der als Treppenabzweigung in die Tiefe steigt, hineinragt*).

Für die innere Ausstattung der Räume wird der Name des Franzosen Lefort Duplessy genannt. Es kann sich aber hier wohl nur um eine Bauleitung handeln; denn man wird in der üppigen Dekoration dieser Räume und im Formenschatz der Flächendispositionen wenig Anklänge an französische Muster finden, höchstens eine gewisse Mäßigung des Wandreliefs beobachten. Deutsche Zierlust und ein heiteres Spiel geben überall den Grundton an. Die unteren Räume nach dem Garten schwelgen am stärksten in der plastischen Bewegung der Wand. Nischen mit großen Vasen und gekuppelte Hermen auf zugespitzten Pilastern (von Bibiena entlehnt), schwere breitgurtige Felderrahmen, wechseln je nach der Proportion des Raumes (Abb. 121 und 123). In

*) Der Stich von Salomon Kleiner gibt diese Lichtverhältnisse nicht richtig und zerstört durch die aufdringliche, zumal nicht gute Zeichnung des Ornamentes den Raumeindruck.



Charles Etienne Briseux. Durchschnitt durch ein Haus

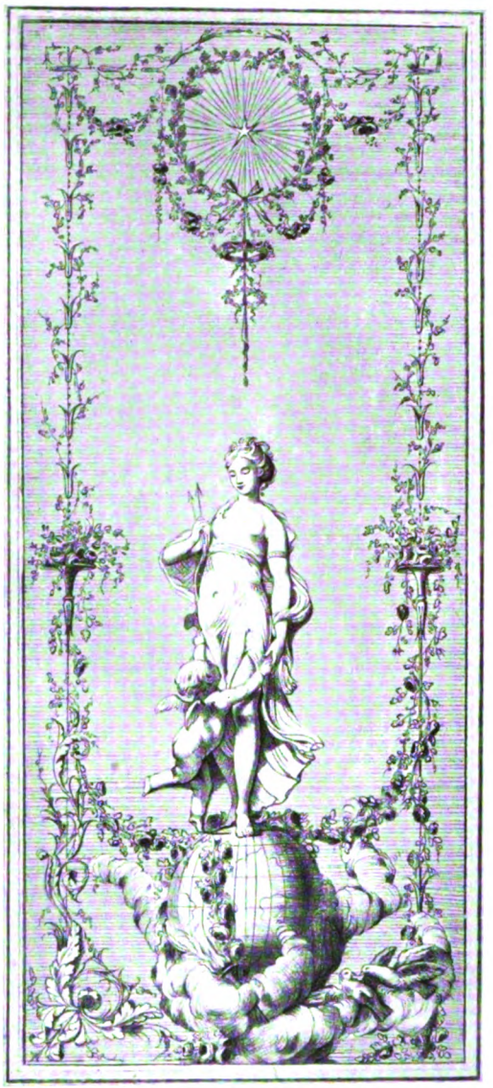
diesen Gartenzimmern hatte von jeher die ornamentale Phantasie sich der Fesseln zurückhaltender Vornehmheit entledigt und im Grottensaal von Pommersfelden (Abb. 114) rauscht die phantasievolle Dekorationslust üppiger als in dem Gartenkabinett des Belvedere (Abb. 123). Schlanker Auftrieb der Wand in Fenstern, Spiegeln und Türen ist nur in den Parade- und Wohnzimmern der ersten Etage zu finden, und das polygonale Spiegelzimmer (Abb. 122) weist deutlich auf den französischen Klassizismus hin. Allein den Gliederungen fehlt die innere Zusammengehörigkeit, es sind dekorative Zutaten, die ihr eigentliches Leben freier auf der ungegliederten Wand entfalten möchten. So spielt in den rein dekorativen Zimmern mit Wänden in Textil oder Malerei die Dekoration ungezwungener (Abb. 124, 126—129) und steigt in den „schönen" und „kostbaren" Kabinetten des Schlosses Schönborn (Abb. 130—131) zu den reichsten Wirkungen auf. Berains Bandelwerk beherrscht hier vollends den Flächendekor, erfährt aber besonders in dem „schönen" Gartenkabinett jene launige Umbildung, die an Deckers Umbildungen der Kamine Berains zu beobachten war. Barockbewegter und vielgestaltiger wuchert süddeutsche Dekorationslust in dem Spiegel- und Porzellankabinett von Pommersfelden (Abb. 116—117), welches sowohl in der Mischung von gespannten und gerafften Stoffen, von Lackmalerei und Spiegel einen verwirrenden Reichtum als auch in dem gelockerten Spiel der Ornamentik jene süddeutsche naiv-derbe Heiterkeit ausstrahlt, welche im Belvedere das kaiserliche Wien zu dämpfen versuchte. In jenen süddeutschen Schöpfungen war die alte sinnliche Kraft zu neuer Jugend erstarkt und konnte das Rokoko erwarten, während in Wien das Temperament in Eleganz verblaßt und dem französischen Rokoko keine eigene Note zu geben vermochte. In dem Saal der Hofbibliothek aber hat Fischer von Erlach (1723—1735) noch einmal mit wahrhaft festlichem Glanz einen Raum geschaffen, dessen Achsenreichtum ein Raumbild schafft, das zu den schönsten der Welt gehört (Abbildungen 132 bis 135).

Boulanger. Entwürfe von Tür und Fenster

III.

Die Innendekoration des französischen Rokoko (Oppenordt-Meissonnier-Boffrand)

Als die französische Klassik ihre schöpferische Kraft in einem geschlossenen Vorstellungskomplex von Raumdisposition, Wandgliederung und Innendekoration zu einer gewissen Vollendung gebracht hatte, deren Großartigkeit und Reichtum fürstlicher Macht Ausdruck gab, stellte die neue Lebensweise des Adels, welcher sich gegen 1700 immer mehr von der höfischen Etikette und ihrem Zwange, der die Ausgestaltung persönlicher Lebensformen und Freiheit hinderte, zurückgezogen hatte, neue Aufgaben. Man ist durch diese kulturelle Umstellung, deren Gegensatz durch die einseitige Akzentuierung der Lockerung mancher Sitten in kleinen Hofkreisen der Régence (1715—1723) auch in den Darstellungen mancher Kulturgeschichten übertrieben worden ist, versucht worden, in den neuen architektonischen Schöpfungen einen polaren Gegensatz zur baukünstlerischen Gesinnung der früheren Zeit zu sehen. In Wirklichkeit handelt es sich weniger um einen



Gille-Paul Cauvet. Füllungen

Bruch als um eine Erweiterung, und es liegt dem Wesen der französischen Kunst nicht so sehr, die Tradition mit ihrer „ordonnance" zu überspringen. Die Reinheit und Klarheit der architektonischen Vorstellung, welche die französische Klassik soeben gewonnen und welche Theorie und Akademie intellektuell fundiert hatten, war nicht nur eine spezielle, sondern eine nationale und eine Höchstleistung des französischen Geistes. Durch die fälschliche Charakterisierung des Rokoko als eines reinen Innendekorationsstils riß man die architektonische Raumbildung von der ornamentalen Ausschmückung los. Die neuen differenzierten Formen, welche das Rokoko in den Salons für Herren und Damen, den Kabinetten und Schlafzimmern, den Vorsälen, Gängen, Zwischengelassen typisierte, fanden ihre einseitige soziologische Begründung und die Innendekoration eine Bewertung rein akzessorischer Art, in welcher die subjektive Schöpferlaune aller raumbildenden Verpflichtung enthoben, bis zum frivolen Spiel, wenn nicht bloß modischer Variation, sich erging, so daß die Frage, ob man es im Rokoko mit einem Stil zu tun habe, aufgeworfen werden konnte. Daß dem Innenraum als Dekoration ein erhöhtes Interesse zugewendet wird, liegt nicht in dem Uebergewicht einer Dekoratorenzunft über die architektonische Grunddisposition der Zeit, sondern ist vielmehr erst die Wirkung einer Bereicherung der Raumgliederung, der „distribution", deren soziologische Veranlassung von einer schöpferischen Raumphantasie lebhaft ergriffen wurde. Mögen auch mehr als unter der Leitung Lebruns die per-

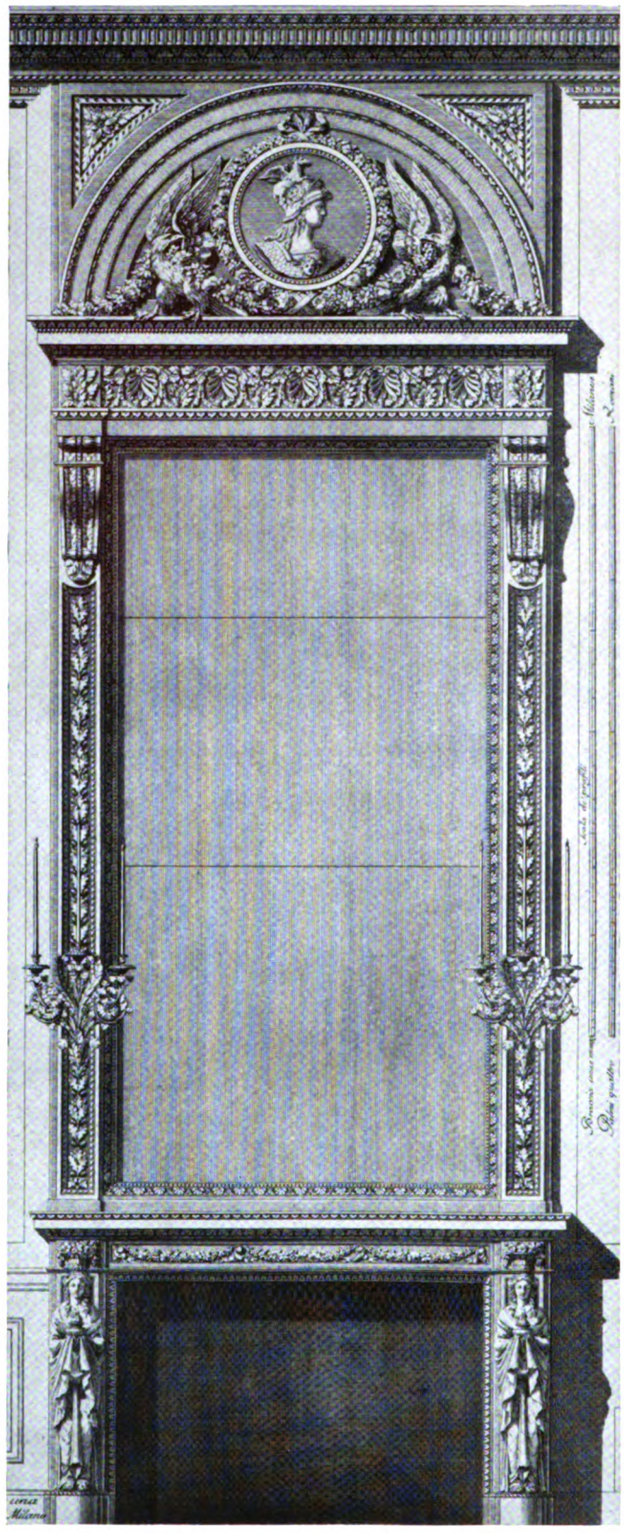
S. Freudenberg. Le petit jour. Kupferstich von Delaunay

Nicolas Lavreince. La consolation de l'absence

Nicolas Lavreince. Qu'en dit l'abbé? Kupferstich von Delaunay

Nicolas Lavreince. Le billet doux. Kupferstich von Delaunay

sönlichen Freiheiten der Innendekorateure zur Geltung gestrebt haben, ihr positives Streben kann nicht die Zersetzung der architektonischen Vorstellungen bezweckt haben. Hat doch die Theorie im allgemeinen, wie auch die Darlegung praktischer Resultate und ihrer Prinzipien bei Boffrand, Briseux und Blondel d. J. nicht nur den Zusammenhang der Dekoration mit dem architektonischen Vorstellungsleben durch das korrespondierende Verhältnis des Innenraums zur Außengliederung des Baukörpers, sondern auch das besondere Verhältnis ihres Formenschatzes im Innenraum zum Außenbau betont und als selbstverständliche Verpflichtung postuliert, so heftig auch im Einzelnen ihre Kritik sich gegen die wenden konnte, welche den einheitlichen architektonischen Vorstellungskomplex im Bauwerk zu zerstören drohten. Wenn diese Uebergriffe gegen die „unité" besonders von der Seite der Ornamentstecher ausgingen, deren persönliche Eigenwilligkeit durch die Verantwortungslosigkeit einer geringeren Baupraxis gestärkt wurde, so möchte es zweifelhaft erscheinen, ob die Darlegung ihrer Formenwelt geeignet sei, die Stilmomente aufzuzeigen. Allein schon durch die große Wirkung und Verbreitung, welche sie mit ihrer Stecherproduktion ermöglichten, die allerdings öfter im Ausland größer war als daheim, stehen sie mit den Entwicklungsfaktoren des Stils im besonderen Zusammenhang, so stark auch ihre individuelle Eigenart und Sonderstellung, der wir in unserer Darlegung folgen möchten, den Entwicklungsweg abgezweigt haben mag.



Giocondo Albertolli
Kaminspiegel aus dem Palazzo del Corte in Mailand

In den Ornamentstichen Gilles Marie Oppenordts (1672 bis 1742) hat die Umbildung der Wandgliederung sich vollendet. Die fest geschlossene Wand der französischen Klassik und ihre gestraffte Gliederung ist einem Rahmen- und Feldersystem gewichen. Der erste Eindruck ist, daß die raumumgrenzende Wand widerstandslos geworden ist, daß sie ihrer materiellen Schwere enthoben, in seeliger Beschwingtheit dahinzieht. Die subjektive Einfühlung dieses Eindrucks mag in der Malerei jener Zeit, in Watteau, ihren Ausgang genommen haben, in dessen weichgebettete Hintergründe die Menschen gleich spirituellen Wesen hineinflattern, ähnlich dem flimmernden Gold des spielenden Ornaments auf cremefarbenem Grund in diesen Räu-

Daniel Marot. Deckenkehle

men. Will man eine rein malerische Vorstellung gelten lassen, könnte man sagen: Die Wand ist atmosphärisch geworden. Allein man trifft hiermit nicht die positiven schöpferischen Kräfte mit ihrem eigentümlichen architektonischen Vorstellungsleben. So lebendig und stark auch die auf Erleichterung ausgehende Raumphantasie ihre Aufgabe ergreift, es finden sich nirgends Mittel, die auf eine oberflächliche Realisierung hinzielen, indem billige Scheinwirkungen anderer Künste aufgerufen werden. Ueberall ist jene Disziplin in der Phantasie wirksam, die auch dieser scheinbar malerischen Dekorationslust des Rokoko ein architektonisches Rückgrat gibt und eine Klarheit der architektonischen Vorstellung, die bei allem Reichtum und bei allen mannigfaltigen Beziehungen den raumklärenden Harmonien hingegeben ist. Als Schüler Mansards hatte Oppenordt sich ein Gefühl für Stütze und Last in der Wand zu erhalten gewußt, welches auch durch seinen zehnjährigen Aufenthalt in Italien und das Studium der bewegten Dekorationsformen der Borromini, Fuga und Juvara nicht getrübt wurde. Denn die Formen, welche er aufbringt, um den erweiterten Vorstellungen von den raumschaffenden Teilen Ausdruck zu geben, sind von einer tektonischen Reinheit, daß auch unter Umständen, ohne die dekorative Weiterbildung im Ornament, die Wand ihre neuen Prinzipien klarlegen könnte. Das Rahmen- und Feldersystem unterliegt nicht wie im ermatteten Stil Louis XVI einem Flächenproportionismus, sondern ist die Form, in der die Erleichterung der Wand sich funktionell ausdrückt. Mit einem unerhört feinen Gefühl für Bewegung tritt die Wand in geschichteten Zonen hintereinander, und eine Stufung von Feld über Rahmen wieder zum Feld usw. führt die Wand leicht in die Tiefe. Indem der Pilaster in der Umbildung des lambris de menuiserie seine plastischen Akzente von Kapitell und Basis nebst Sockel verloren hatte und in die Fläche der Holzwand als Latte versunken war, hatte die neue architektonische Vorstellung gewissermaßen durch eine negative Vorarbeit jenen Ausgangspunkt gewonnen, von dem aus sie die positiven Formen ihrer raumvertiefenden Tendenz beginnen konnte. Auf der rechten Hälfte der Wanddekoration (Abb. 137) markiert Oppenordt in dem Lambris zwischen Tür und Spiegel deutlich die im Relief höchste Flächenschicht, die jedoch nicht vor der Wand liegt, sondern die eigentliche Wand selber ist. Hinter dieses Lambris tritt ein anderes, welches überschnitten wird, hinter dieses ein drittes. Das zweite zum dritten verstärkt seine Tiefendifferenz durch ein Profil, dessen abfließende Seite zur dritten Ebene absteigt, hinter welche abermals eine vierte als leerer Grund sich ausbreitet. Vier Ebenen steigen in feinsten Intervallen in den Grund hinein, bis der leere Grund wie in einer atmosphärischen Ferne ausklingt. Der Sockel folgt dieser Flächendifferenzierung. Andere Beispiele in den Abb. 136 (Tür) und 140 (Kamin). Teilbilder entstehen für den optischen Eindruck, deren Intervalle es als kontinuierliche Bewegung zu erfassen gilt, die Ausdruck der neuen bewegten Raumphantasie ist. Diese Kontinuität der Wand erhält die Raumvorstellung in lebendigem Fluß. Als Tischlersohn mag er ein besonderes Empfinden für die millimeterhafte Versenkung einer Fläche mitbekommen haben, das in zurücktretenden Ebenen, die nur als flache Leisten auftreten, noch zarter und graziöser ist als in den Profilen, die manchmal noch die plastischen Akzente der Italiener erkennen lassen.

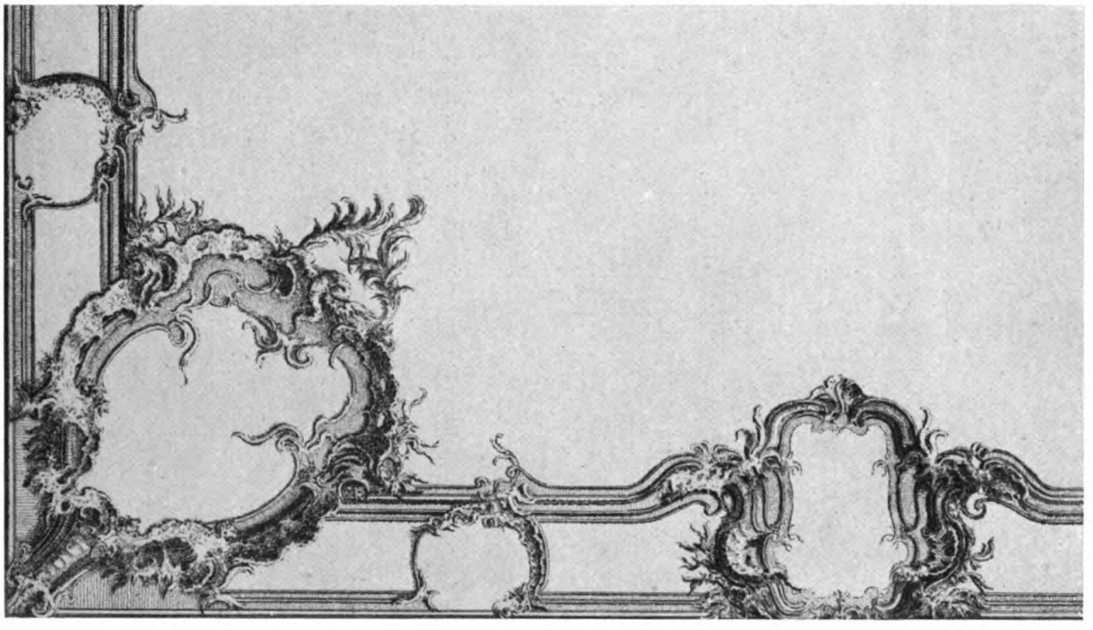
Es liegt in der logischen Struktur einer so durchgeistigten und disziplinierten Vorstellung beschlossen, daß jede weitere Formenausbildung nur den Zweck haben kann, die Grunddisposition zu klären und zu stärken. Wenn der optische Eindruck der ornamentalen Dekoration ein sog. malerisch frei bewegter ist, der scheinbar in zügelloser Selbstsucht sich auslebt, so wird die architektonische Vorstellung diese Freiheit auf eine Freiheit in der Fläche einschränken, durch deren plastischen Wert die Vertiefung der Wand gesteigert, nie aber die Fläche zerrissen wird. Schon die Richtungen, in denen das Ornament tendiert, sprechen vom Flächenrhythmus. In den schmalen Feldern steigt und fällt es zur Mitte, in breiteren wird es radial

zur Mitte gestellt, schafft Spannungsverhältnisse und verschmilzt nicht nur die Teile, indem es Knoten und Gelenke überdeckt. Und seine naturalistische Ausbildung, so frei im einzelnen auch die Phantasie hier spielen mag, gehorcht jenen Tendenzen und kontrastiert, indem es entweder an Bändern hängt oder aus Körben oder Vasen aufsteigt, das lebendige Verhältnis der Felderspannungen zueinander, das das Echo jener differenzierten Tiefenbewegung der Wand ist. Frühe Arbeiten Oppenordts verdunkeln durch eine mehr nur malerische Lockerung und Bewegtheit der ornamentalen Dekoration das feine Gewebe der in die Tiefe hinabgreifenden Raumzonen der Wand. Auch sackende Proportionen, wie in den Kaminentwürfen (Abb. 144—145), haften noch an früheren Proportionen mit Bild und plastischem Schmuck. Erst in den Arbeiten für die Innendekoration des Palais Royal*), dem Schauplatz der Régence, mit der ihn der Regent, der Herzog von Orleans, bald nach seiner italienischen Studienzeit beauftragte, entfaltet er jene Frührenaissance des Rokoko, in deren zauberhaftem Blütenduft wir uns nur die Menschen aus der Traumwelt Watteaus vorstellen können.

Trotz jener Wahrung für Tradition und Würde der Kunst (ordonnance), welche die Theorie der Klassik forderte und das Rokoko nicht vernachlässigt sehen wollte, muß in jener Zeit der Regence die persönliche Freiheit des Architekten lebhaftere Anerkennung und gerechteres Verstehen gefunden haben, als in den ersten Zeiten der französischen Klassik. Wie anders hätte sonst eine Persönlichkeit wie die des Juste-Aurèle Meissonnier (1693—1750) in Paris neben Oppenordt Fuß fassen können, wo er doch die letzten rein dekorativen Ausformungen jenes Stils dem nationalen Empfinden anzubieten wagte, einen Stil, der ein halbes Jahrhundert vorher in dem Ahnherrn seines plastischen Barock, in Bernini, vergebens Eingang gesucht hatte. In den Stichvorlagen des Turiner Meissonnier pufft die Phantasie wie die Stichflamme aus einem zusammengedrückten Reisighaufen auf. Unter ihrer Hitze verkohlt die architektonische Vorstellung, während sie selbst ein wahres Feuerwerk von Einfällen über die Wand ausschüttet. Schon die Art seiner Zeichnung im Vergleich zu der Oppenordts zeigt deutlich, daß seine Anschauung unter der lebhaften, fast beherrschenden Einwirkung der Schwesterkunst, der Malerei, steht. Der Zeichenstift Oppenordts dient durch Abstraktion — obwohl er mit graziöser Geschmeidigkeit seine Linien destilliert — der nach Klarheit ringenden Vorstellung, während Meissonnier durch Intension eines unerhört reichen malerischen Repertoires von Helldunkel, Glanzlichtern und Reflexen der überquellenden Fülle seines komplizierten Vorstellungslebens nachzukommen strebt. Durch seine Tätigkeit als praktischer Architekt hat seiner malerischen Phantasie das Korrektiv nicht gemangelt, und man geht fehl, in diesen Zeichnungen nur das Ventil von architektonischen Schöpfungen zu sehen, die durch Mangel an Praxis gehemmt wurden und aufgestapelt in Ueberhitzung sich entluden. Vielmehr gestaltet hier eine Vorstellungswelt, die nicht nur in dieser Persönlichkeit eingefaltet ist, sondern jene zweite Stilphase des Rokoko repräsentiert, welche, wie einst unter Lebrun, durch das Ensemble der Künste eine vierte Kunst, die Dekoration, postulieren möchte. Meissonnier läßt die Formen, welche die Wand zu ihrer Bereicherung aufwendet, in lebhaftere Kontraste sich gegeneinander ausspielen. Rahmen und Füllung treten in unmittelbaren Gegensatz zueinander und lassen die klassischen Prinzipien der raumklärenden Flächenstruktur der Wand, welche noch in Oppenordts Dekorationen fortleben, in den Hintergrund treten. Die Beziehungen des plastisch modellierenden Rahmens und der malerisch vertiefenden Füllung lockern sich bis zur Illusion selbständiger Gebilde, zu der sie im italienischen Hochbarock aufzusteigen strebten. Man kann sagen, daß Meissonnier das Repertoire jener italienischen Raumillusionen und ihrer verwirrenden naturalistischen Gegensätze von der Decke auf die Wand überträgt, der im Rokoko in der Ausbildung der Raumteile der Vorzug gegeben wurde, und man könnte hierin vielleicht eine Trübung seiner architektonischen Vorstellungen erblicken, denn auch das letzte Aufgebot aller Scheinformen, mit der die Vertiefung der Wand angestrebt wird, muß, namentlich im kleineren Raum des Rokoko, eher eine bedrückende Wirkung hinterlassen haben. In den Entwürfen zum „Gelben Salon" für die Prinzessin Sartorinski (Abb. 151—153) steht die Bewegung der Wand noch im Verhältnis zum Raum. Die plastischen Akzente der Wand, wie Spiegel und Tür, steigen leicht und schnell auf, während die Lambris und Panneaux fallen (Abb. 153). Der Auftrieb jener ersten Teile ist so stark, daß er einmal in einer Scheinarchitektur weit in die Tiefe des Raumes förmlich auspufft und zum andernmal mit dem Zwickel weit in die Decke vorstößt. Wand und Decke sind eins. Der Balkon auf dem Spiegel ist dessen Abschluß und Ansatz der Decke zugleich.

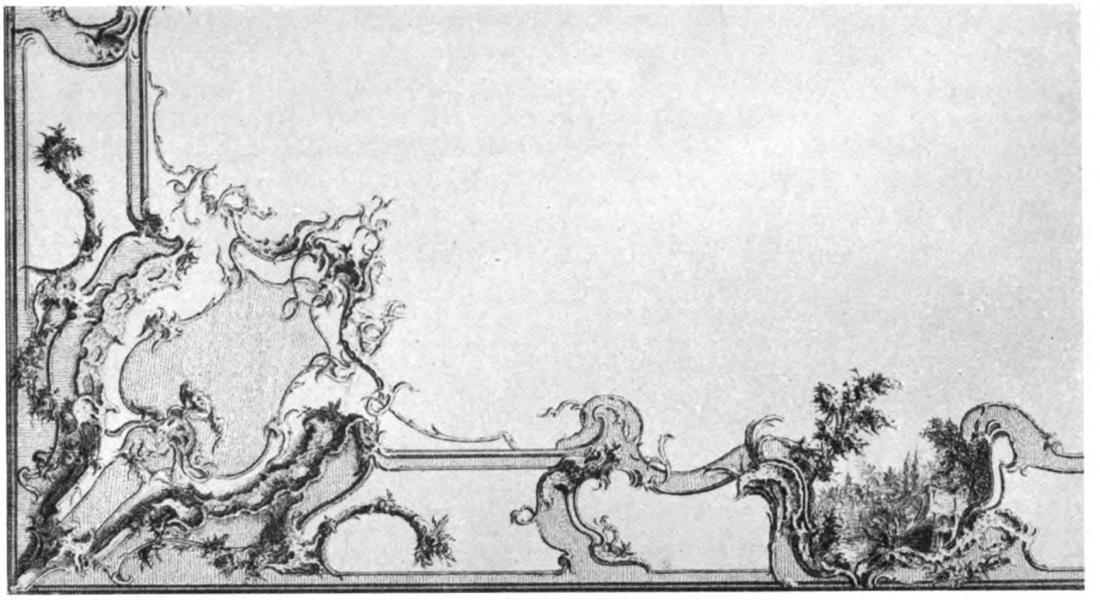
*) 1871 abgebrannt.

Pierre Antoine Baudouin. Le coucher de la mariée. Kupferstich von Moreau le Jeune



François Cuvilliés. Deckenornament

Der Schwung der Deckenkehle erfaßt das Gesims der Wand, und der Spiegel setzt die Illusion der Scheinarchitektur der Decke auf seine Weise fort. Im Gegensatz dazu werden die Lambris seitlich der Tür oben akzentuiert, denn nicht von oben und unten gleichmäßig mit Mittelrosette wird die Fläche ausgedeutet, sondern die fallenden Rhythmen der Decke drücken auf diese Teile, drücken sie ohne Sockel (lambris d'appui) in die Erde hinein und geben den Seitenspiegeln Konsoltische, die niedriger als die Kamine der anderen Spiegel sind. Daß Meissonnier diese Seitenteile als Gegenwerte zur Nische der Spiegelwand empfunden hat, zeigt deutlich die Zeichnung des Spiegelglases. In den Mittelspiegeln schraffiert in Abtönungen der Stift den Eindruck eines Himmels, während die Seitenspiegel die Fläche zusammenhalten. So gewinnnt die ganze Mitte einen szenischen Effekt, welcher die Beeinflussung der Bibienas verrät. Noch stärker drängt die Wand, Bühne zu werden, in den Entwürfen zu dem Spiegelkabinett für den Grafen Bilinsky, 1734 (Abb. 154 bis 156). Die Ausbildung der Teilbilder ist hier besonders stark, ihr Auf- und Untertauchen besonders lebhaft. Belichtete und reflektierte Teile treten nebeneinander, gespiegeltes und gemaltes Bild wetteifern in der Raumillusion. Die Kontinuität der Räume, welche in der Zimmerflucht (enfilade) angestrebt wurde und in geöffneten Flügeltüren sich entfaltete (Abb. 157), spielte in gegenübergestellten Spiegeln ihre letzten Triumphe aus. Der Zimmerausschnitt wiederholte sich durch diese Gegenüberstellung von Spiegeln in unendlicher Perspektive und überrascht den optischen Eindruck mit seiner verwirrenden Fülle, welche die Raumdivision der Bühnenbilder der Bibienas zu überbieten sucht. Die raumvertiefende Vorstellung des Rokoko breitete ihre Absichten auch auf die Fensterwand aus. Die dunkle und blinde Pfeilerwand wird ebenfalls mit einem Spiegel besetzt, welcher die hellbeleuchtete Gegenwand wiederholt, im Beispiel Meissonniers aber (Abb. 154) durch einen Gegenspiegel eine zweite Enfilade durch das Zimmer hindurch legt. Sie tritt der greifbaren Wirklichkeit im Fensterabschnitt wie ein Traumgesicht entgegen, und die Lichtquellen beider scheiden sich wie Sonne und Mond. Diesem konvergierenden Achsenreichtum strebt mit seinen Kurven das Rahmenwerk gleichzukommen. Es wendet sich nicht nur mit seiner Schrägstellung (Spiegelrahmen Abb. 155) den verschiedenen Wandteilen und ihren Tiefendimensionen zu, sondern verstärkt mit seinen plastischen Akzenten, durch die Richtung in den Raum hinaus, das lebhafte Spiel der Wand in den Raum hinein. Diese mehr barocken Tendenzen können wohl öfter bis zum Eindruck plastischer Isolierung aufsteigen und durch Uebergreifen über den Rahmen in eine andere Zone diesen Eindruck noch verstärken (Abb. 149), finden dann aber meist in anderen plastischen Werten, wie Leuchter oder Möbel, ihren Zusammenhang. Denn auch das Möbel trachtet den leidenschaftlichen Rhythmus der Wand



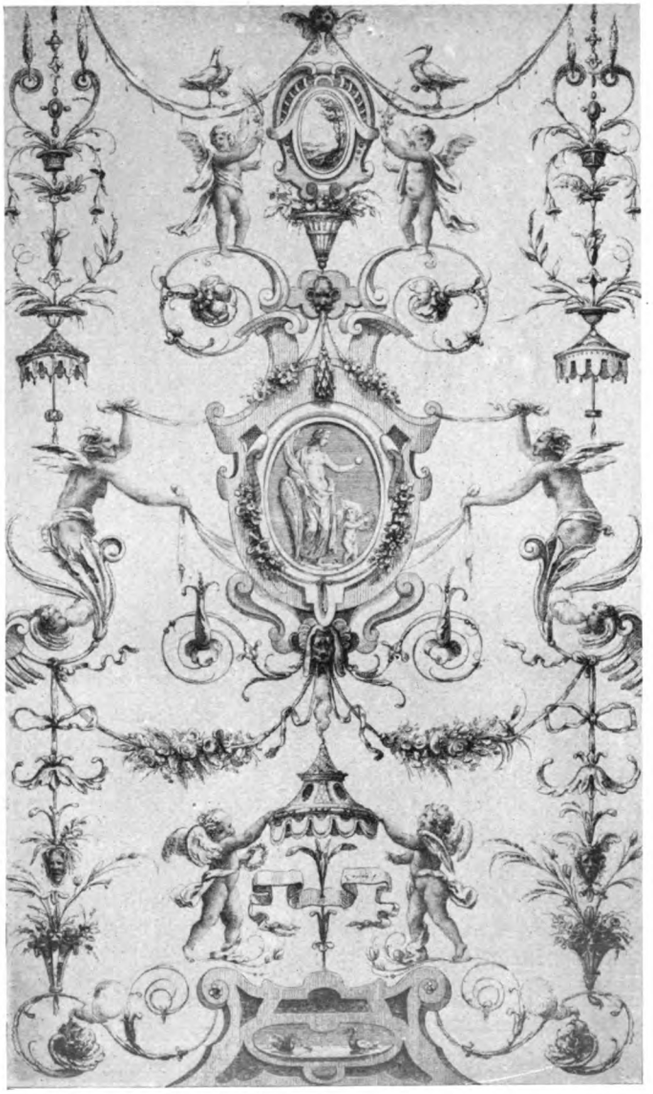
François Cuvilliés. Deckenornament

zu sich heranzuziehen, und so begleitet Stuhl- oder Sofalehne den Ausschnitt des Panneau (Abb. 151, 161). In das Rocaillenwerk, welches auch die strengsten architektonischen Formen überrieselt und erweicht, dringen, stärker als bei Oppenordt, naturalistische Elemente hinein. Das südliche Feuer seines Temperaments und das reiche Spiel seines Geistes geben diesen Gebilden eine Fülle von Leben, die gegenüber der distinguierten Vornehmheit eines Oppenordt in berauschendem Taumel dahinflutet. Die Farbe hat dann zu dem Reichtum und der Mannigfaltigkeit der Materiale und ihrer Oberflächenwerte ihre besonderen Wirkungen beigebracht. Eine mehr venezianisch dunkelglühende Chromatik setzt den Raum in eine fast hochsommerliche Schwüle. Die Neutralisierung des Wandgrundes Oppenordts in einen einheitlichen hellen Ton, meist cremefarben — erst später weiß — mit vergoldetem Ornament, welches der Wand einen atmosphärischen Ton gab und der Tiefenlockerung beisteuerte, findet nur in späteren Entwürfen Meissonniers, die auch im gemäßigten Felderrhythmus deutlich die Beeinflussung Oppenordts zeigen (Abbildungen 160—161), einen Nachklang. Vergoldet und gefärbt auf farbigen Gründen — bleibt doch auch das Holz meist naturfarben — kontrastieren die Teile lebhafter.

Dem geistvollen Spiel und der leidenschaftlichen Glut der Phantasiedekorationen der Ornamentstecher trat das Raisonnement der Theoretiker bald mahnend gegenüber. Die Theoretiker des 18. Jahrhunderts blieben Klassizisten, und der Neffe und Schüler des älteren Blondel, des Gründers der Bauakademie, Jacques François Blondel d. J. forderte die Anpassung an die Regeln. In seinem Werk „De la Distribution des Maisons de Plaisance et de la Décoration des Édifices en général" vom Jahre 1737, fordert er die Ueberlegenheit des Architekten über den Innendekorateur; denn in dem Uebergewicht der Dekoration könnte ihr wahrer Wert verdunkelt werden, der sich von dem allgemeinen Zusammenhang und der Beziehung aller Teile zum Ganzen herleitet. Die subjektive Freiheit des Ornamentisten konnte sonst leicht die Quelle des Fehlers werden, welcher im Publikum herrscht, das neuerungssüchtig ist. Man wird nicht fehl gehen, hier die große Wirkung kritisiert zu sehen, welche besonders Meissonnier auf das gesamte Kunsthandwerk ausübte mit seinen Stichen. Auch Germain Boffrand, der Hauptmeister des vollendeten Rokokostils, verlangt die Dämpfung der Phantasie des Ornaments, damit sie die Grundregeln der Architektur nicht auslöscht; — das wirre Gemenge von Geraden und Kurven ohne Sinn und Wahl bringe nur einen schlechten Modegeschmack hervor. Und in seinem „Livre d'architecture" vom Jahre 1745 sieht er die Wurzel dieses Geschmacks vornehmlich in einer Invasion von Fremden, unter denen hier nur die Italiener, voran Meissonnier, gemeint sein können, deren weich bewegte Formenwelt dem nationalen und klassischen Formgefühl widerstrebte. Blieb die Kritik der Theoretiker nur raisonnierendes Mo-

ment, so hat Boffrand in seinen Werken über Architektur das Wort zu seinen eigenen Bauten ergreifen und durch schöpferische Kritik wenigstens im Innenraum — während er im Außenbau mehr den eklektischen Formen der Mansard-Schule anhing — die Vollendung des Rokokostils bringen können. Ein eigenes Kapitel widmet er in seinem „Livre d'architecture" der Innendekoration, deren Prinzipien er in den schönsten und heitersten Gebilden französischer Rokokophantasie, den Innenräumen des Hôtel de Soubise schon einige Jahre vorher (1735 bis 1740) in glücklichster Einheit verwirklicht hatte. In Anlehnung an die Antike kämpfte er für die „noble simplicité", welche den guten Schöpfungen des französischen Geschmacks immer eigen gewesen ist.

Die Gliederung der Wand in Rundbogen, welche als Flachnischen zurücktreten und dem unteren wie dem oberen Ovalsaal des Hôtel de Soubise angehören, paßt sich dem schwingenden Grundriß an. Sah er doch in der Anpassung an den Charakter der Aufgabe, der mit dem Ovalsaal dem freieren Lebensgefühl der neuen Gesellschaftsformen ihre leichte schwingende Resonanz geben wollte und dem einheitlichen Ausklang dieser Grundnote die Prinzipien eines guten Geschmacks. Durch diese Vertiefungen der Wand werden im Gegensatz zu Meissonnier die plastischen Werte der Spiegelkamine in eine maßvolle Flächenstruktur eingeordnet. Decotte, welcher derselben Mansard-Richtung angehörte, hatte schon zwanzig Jahre vorher in der „Galerie dorée" des Hôtel de Toulouse diese Formen angewendet, nur schwerer und kontrastreicher als Boffrand, der überall den Grundsatz der Flächeneinheit im leichten Relief befolgt wissen will. Die Umbildung der Zwischenpfeiler in Lambris, deren oberer Teil in kartuschenartigen Zwickeln mit Malereien in die Deckenzone übergreift, findet sich ähnlich, wenn auch in strengeren Formen, bei einigen Entwürfen Oppenordts (vgl. Abb. 143 und 147), doch können wir nicht sagen, wer hier als erster die Anregung gegeben hat. Vielleicht findet man aber diese freie Form vielmehr in dem Entwurf eines Deckenzwickels, den 1730 Meissonnier vorbildete und der die Quelle Oppenordts sowohl wie Boffrands gewesen ist. Nur sind die Spannungsverhältnisse der Wand Meissonniers und Boffrands grundverschieden. Dort die schwere Senkung der Decke mit herabgreifenden Figuren aus einem Illusionsraum heraus, hier der leichte Auftrieb der Wand, der die Wand in die Decke ausflattern läßt, wie ein Baum sein Geäst, und der in dieses Geäst die Zwickel wie Nester einsetzt, aus denen leichte Genien aufflattern. Der Kurvenschwung des Wandgesimses hat in Formen Meissonniers seinen Anklang (vgl. Abb. 153 und 161). Zur weichen Lockerung dieser oberen Zone und ihres ondulierenden Schwungs steht das Lambris wie feste Architektur. Mit ruhig gedehnter Mittelfläche, mäßigem Relief wirkt es raumklärend und untersteht der Disziplin der archi-



Giovanni da Udine. Wandfüllung mit Grotesken

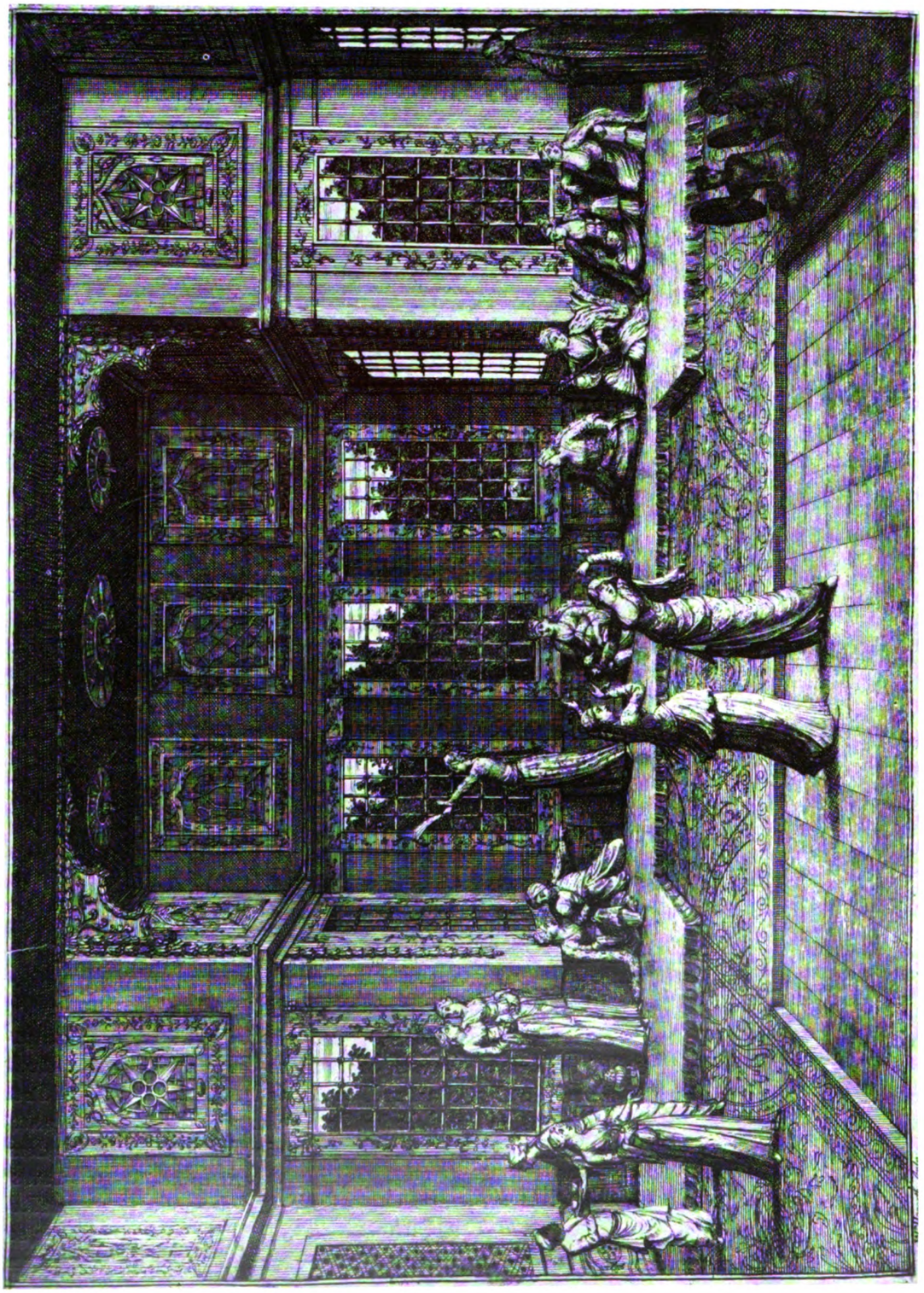
tektonischen Vorstellung. Die Paradezimmer des Prinzen und der Prinzessin de Rohan (Abb. 167, 169) in diesem Bau, weisen gleichfalls jene wohlausgewogene Proportionierung der Lambris und die Ordnung des ornamentalen Schmucks (bien distribué) auf, welche er für die Einheitlichkeit der Wand für unerläßlich hielt. Mag auch Einfall des Geistes und Fülle der Phantasie nicht jene heitere Freiheit atmen, welche den Schöpfungen Oppenordts eigen ist, so ist die Vornehmheit des Empfindens und die Oekonomie, mit der der Reichtum dieser Paradezimmer gemeistert ist, doch ein gutes Moment des reifen Rokokostils. Die Flächigkeit des Reliefs ist für Boffrand die vornehmste Tugend des Ornamentikers. Er fordert, daß das Ornament aus dem Holzgetäfel der Wand herausgeschnitten wird. Eine handwerkliche Solidität soll somit gleichfalls die Phantasie in Schranken halten. Klare Schaubarkeit ist der Grundton seiner Dispositionen, die Symmetrie der Ornamente, ruhig geführte Rahmenlinien und freie Durchsicht auf leere Felder ausklingen lassen. Für die Alkoven, die teils durch Säulen, teils durch Balustraden sich vom Zimmer trennen, wählt er in Anpassung an den Charakter der Aufgabe die gliederlose Wand mit Stoffbespannung, welche früher, besonders in Deutschland, für den ganzen Raum gewählt worden war.

In der Decke löst das Rokoko alle Massenbewegung und Spannungsverhältnisse, mit denen der Barock sie, zusammen mit einer prunkenden Dekoration, ausgestattet hatte. Die struktive Gliederung der Barockdecken geht in eine rein ornamentale über. Die Raumillusion enthebt sich vollständig der lauten Wirkungsmittel des Barock und erreicht, wie im oberen Ovalsaal des Hôtel de Soubise (Abb. 173), durch Fortsetzung der Kehle in den Spiegel der Decke mühelos die Umsetzung der Flachdecke in die Wirkung einer sphärischen Form. Die leichte Spannung der Ornamentbänder, deren Formen das Bandwerk Berains wiederholen, wirken wie die luftigen Gebilde der Treillages, durch deren Sparrenwerk der lichte blaue Himmel schimmert. Eleganter, aber kühler wirkt die Innenkunst von Charles Etienne Briseux, welcher den Geschmack der Zeit von allen persönlichen Trübungen befreit und die reinsten Leistungen des Rokokostils propagiert, während die vignettenhafte Zierlichkeit des Rahmen- und Ornamentwerkes von Nicolas Pineau, dem Schöpfer des kostbaren Nischenkabinetts im Kunstgewerbe-Museum Berlin, die akademische „ordonnance" von Briseux anmutiger handhabt. Allein in diesen Gebilden sind die schöpferischen Kräfte des Rokokostils ermattet und bewegen sich auf einer ausgleichenden Geschmacksbahn, die bei veränderter Formenwelt dem Stil Ludwigs XVI. eigen bleibt.

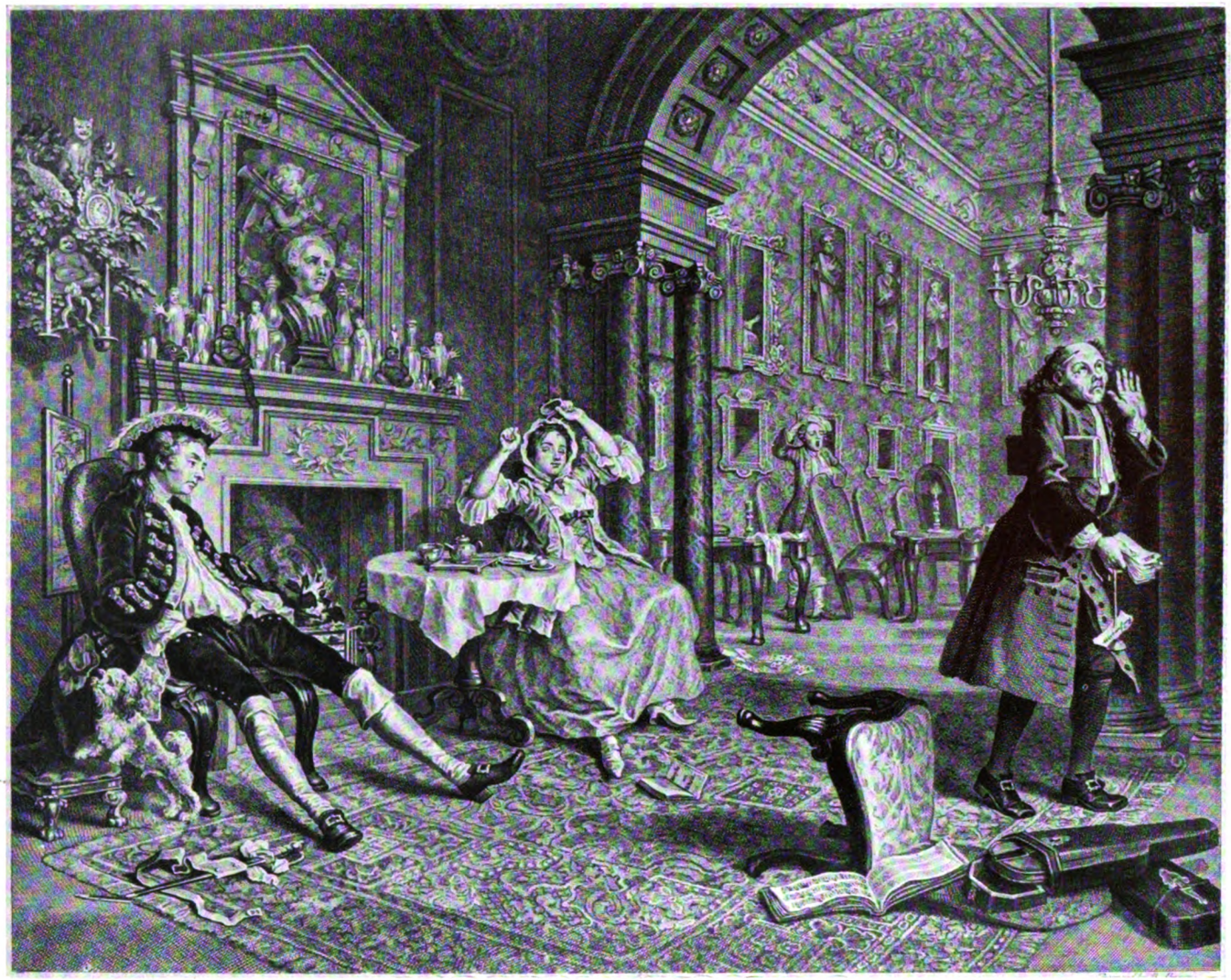
IV.

Die Innendekoration des deutschen Rokoko (Cuvilliés-Habermann-Hoppenhaupt)

Nachdem das deutsche Raum- und Dekorationsgefühl die Umbildung der Formenwelt des italienischen Barock vollzogen und besonders in Bayern in großartigen und phantasievollen Gebilden seine Eigenart und formenschöpferische Kraft entfaltet hatte, unterlag von neuem die machtvoll empordrängende Bauleidenschaft einem fremden Einflusse, der von der Formenwelt des französischen Rokoko der Régence ausging. Fürst und Adel, welche der verfeinerten Lebensführung der französischen Gesellschaft, die sie auf ihrer Kavaliertour am Orte kennen gelernt hatten, nachstrebten, unterlagen auch jenem graziösen Spiel des neuen Stils. Daß aber auch diesem neuen Formenschatz gegenüber das deutsche Dekorationsgefühl — wie vorher dem italienischen Barock gegenüber — seine quellende Phantasielust behauptete, zeigen nicht nur die Ausformungen einzelner Teile und die konsequenten Weiterbildungen einzelner Raumtypen, sondern auch die individuellen Umformungen des ganzen Stils durch die südlichen und nördlichen Staaten Deutschlands, durch Bayern und Preußen, welche im Gegensatz zu der matten Eigenart des Rokoko in Wien eine kraftvolle Frische dem suggestiven Geschmack von Paris entgegen zu setzen hatten. Mag den Schöpfungen des deutschen Rokoko auch der leitende Gedanke fehlen, welcher soeben im deutschen Barock sich zu formen begann und seine Basis in volkstümlicher Verbreitung fand, so daß man den Abbruch seiner Entfaltung durch die neue Fürstenkunst zu bedauern das Recht hätte, so gilt es doch, die positiven Energien jener Um-



William Hogarth. Innendekoration eines Harems



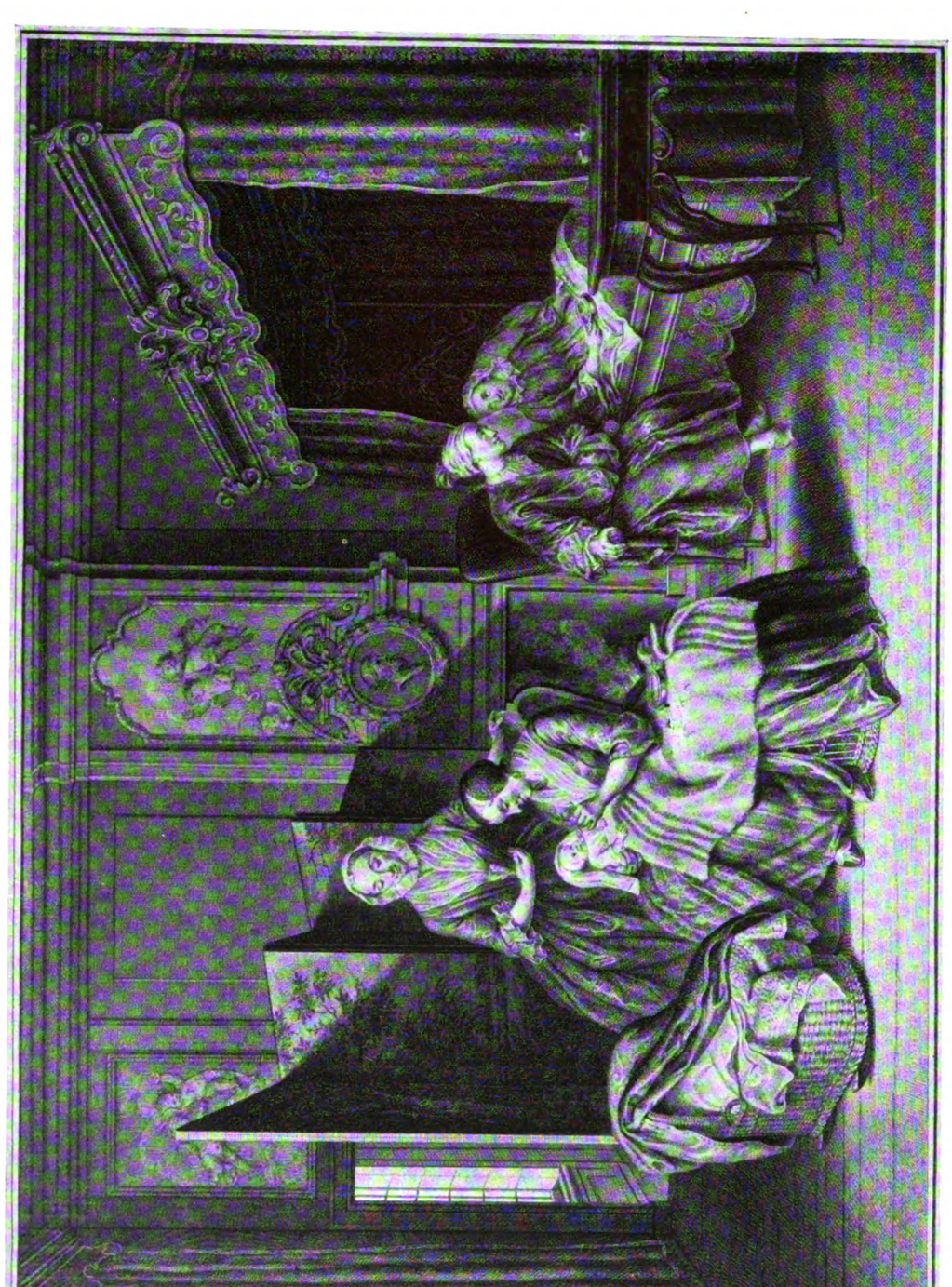
William Hogarth. The Breakfast Scene. Aus „Mariage à la mode". 1745

formungen durch den persönlichen Anteil des einzelnen Künstlers zu begreifen.

François Cuvilliés, welcher in Frankreich geboren war und dessen Ausbildung und Entwicklung stets in lebendigem Zusammenhang mit den Prinzipien der Pariser Kunst blieb, wird zum eigentlichen Anreger und Schöpfer des süddeutschen Rokoko. Seine Tätigkeit am bayrischen Hofe in München, wohin Kurfürst Max Emanuel den Zwanzigjährigen mitnahm (1715), erstreckt sich über ein halbes Jahrhundert und gewinnt durch ihre praktischen Leistungen in dem Münchener Residenzschloß, wie auch durch die drei großen Serien seiner Ornamentstiche mit ihren fast fünfzig Folgen beherrschenden Einfluß. In Paris empfängt er an der von de Cotte geleiteten Akademie und später durch den jüngeren Blondel die Richtung auf das gemäßigte Rokoko, welches dem Geschmack seiner Wandproportionen und ihrem Felderrhythmus eine straffe Bindung sicherte. Doch ergreift die Phantasiefreudigkeit der deutschen Ornamentik seinen Dekorationsstil und verleiht ihm eine Note, welche der Richtung Oppenordts und Meissonniers und ihrer persönlichen Eigenart näher rückt als der gemäßigten Richtung Blondels, der soeben seine Kritik zur Wahrung eines urbanen und gepflegten Geschmacks gegen jene fremdartigen Uebergriffe, mit denen er die phantasievollen Schöpfungen der Oppenordts und Meissonniers treffen wollte, geübt hatte.

Eine Serie von Wanddekorationen, denen die Abbildungen 196—199 entnommen sind, stehen in engstem Zusammenhang mit den Innendekorationen, welche er in den Paradezimmern, den sog. „Reichen Zimmern" der Münchener Residenz (1730 bis 1737) errichtete. Wieviel Anteil an der phantasievollen Ueppigkeit dieses Ornamentwerkes den ausführenden Handwerksmeistern, dem Stukkierer Zimmermann und dem Holzschnitzer Dietrich, mit ihrer Zierlust zukommt, vermögen wir nicht zu entscheiden. Daß aber hier eine Anpassung an heimische Gewohnheiten stattfand, zeigt ein Vergleich mit den späteren Ornamentstichen Cuvilliés deutlich. Die breitere Proportionierung der Felder weist noch auf die Formen der Régence hin, wie sie de Cotte in der Galerie dorée des Hôtel de Toulouse (Abb. 175/176 und 201) anwandte, und der auch die stärkeren plastischen Akzente wie Nischen mit Freiplastik (Abb. 196 und 198) entnommen sein dürften. Die Abstufung der Wand in die Tiefe, welche Oppenordt mit seinem System von hintereinander zurücktretenden Lambrisabschnitten anwandte, wird hier gar nicht angestrebt. Die Wand bleibt eine verhältnismäßig weiche Masse, die dem bewegten Kurvenschwung der Lambrisbekrönungen und Spiegelaufsätze im Sinne Meissonniers keinen Widerstand leistet. Die stärkeren Aeste seines Rahmen- und Muschelwerks folgen der etwas behäbigen Felderproportion und suchen mit weich fließenden und breiten Ausladungen die Tendenz der Fläche zu erreichen, so daß ihr konkaver Schwung meist voller ist als der konvexe. Diesem mehr plastischen Gefühl süddeutscher Stukkierer tritt ein stachliches Laubwerk entgegen, welches das Rahmenwerk umflicht und schließlich umwuchert, ja erstickt, so daß die ganze Wand von diesem knisternden Geflimmer übersprüht wird. Maßvoller und unter dem Einfluß des jüngeren Blondel bringt Cuvilliés in den „Morceaux de Caprices" seine phantasiereichen Einfälle in einen höheren Zusammenhang mit dem leichten Auftrieb der Wand, welcher dem zweiten französischen Rokoko, dem Stil Ludwigs XV., eigen, dem süddeutschen Empfinden aber nie ganz geläufig geworden ist (Abb. 192, 206 bis 207). Hier tritt auch das System der Wandvertiefung durch Zonenabstufung lebhafter auf, und das Rahmenwerk der Lambris wird mit seiner schlanken Linieneleganz nicht mehr von Rankenwerk überklettert. Nur die Rahmen der kräftigeren Wandgliederungen, wie Spiegel usw., nehmen die bewegten Formen naturalistischer Gebilde auf (Abb. 193) und stellen sich mit ihren weich fließenden oder spitzig auszüngelnden Formen dem straffen Rahmen- und Feldersystem bewußt entgegen.

Vollends dem gliedernden Feldersystem enthoben fühlt sich das Muschelwerk der Augsburger Ornamentstecher, unter denen Franz Xaver Habermann sich am meisten mit Wanddekorationen beschäftigt hat. Der Auftrieb der Felder kommt gegen die horizontale Massenbewegung der Wand nicht auf, welche das Ornament in dieser Richtung mit fortreißt. In der Mitte der Lambris oder am Rahmen der Felder findet es keinen Platz sich zu tummeln, sondern drängt mit ungestümer Kraft in die Horizontalstreifen, die ober- und unterhalb der plastischen Wandakzente, wie Fenster und Spiegel, frei bleiben, hinein (Abb. 216 und 217). Dort flattert es in krausen Verschlingungen in die freie Zone hinaus oder schlägt wie schwere Brandung an den Sockel an. Habermann, der ursprünglich Bildhauer war und in der handwerklichen Virtuosität italienischer Stukkierer groß geworden sein mag, — weshalb sein Ornament auch nicht das Pflanzenwerk Cuvilliés aufnimmt, sondern nur das Muschelwerk weiterbildet — lebt ganz dem heimi-



Cornelius Troost. Holländisches Schlafzimmer. Kupferstich von Tanjé

schen Geschmack der süddeutschen Barockdekoration, welche die Massenbewegung der Wand nicht auf der Fläche bändigen will, sondern gleich den plastischen Freifiguren Deckers in den Raum hineinquillt. So steigen die großen Muscheln, welche den Spiegelrahmen bekrönen (Abb. 216), nicht aus der Vertikale des Spiegelpilasters auf, sondern branden seitlich dem horizontalen Massendrang der oberen Zone folgend heran und schlagen nach vorn in den Raum hinaus*). Auch in anderen Entwürfen, welche ein beruhigteres Verhältnis der Felder zeigen (Abb. 214 und 215), folgt das Ornament gern der horizontalen Ausbreitung und durchbricht weniger als Auftrieb der Wand denn als Senkung der Decke wie im Barock die Kehle der Decke, über die es sich seitlich ausbreitend, dahinrollt. Und in den Spiegelentwürfen (Abb. 210—211) ist der Eindruck einer sackenden, weich quellenden Masse besonders deutlich, so gierig auch der modische Schnörkel züngeln mag und die Lambris schlanke und zierliche Eleganz anstreben.

Diesem süddeutschen Kreis entstammt auch Johann Michael Hoppenhaupt, der für das spätere Potsdamer Rokoko bestimmend wurde, wie Knobelsdorff für das erste. Sein Stil steht zwischen Cuvilliés und Habermann, seine Erfindungsgabe weit über beiden, so daß seine Schöpfungen die phantasievollsten des deutschen Rokoko genannt werden können. Vorläufig ist seine Tätigkeit noch in Dunkel gehüllt, denn außer einer kurzen Potsdamer Zeit ist nichts von ihm bekannt. Mit den kapriziösen Einfällen und freien naturalistischen Formen des Konzertzimmers in Sanssouci stellt er sich dem distinguierten Liniengeschmack der Knobelsdorff-Nahl-Richtung entgegen**). Es könnte den Anschein gewinnen, daß seine freiere Phantasie damals nicht den genügenden Anklang gefunden und ihn zu seinem frühzeitigen Fortgang von Potsdam bewogen hat, denn als man nach 1765 an die Innendekoration des Neuen Palais in Potsdam ging, war er nicht mehr am Ort; man griff aber auf seine Entwürfe zurück, welche im Anfang der fünfziger Jahre entstanden und von Meil radiert worden waren (ein Blatt trägt die Zahl 1753). Man wird nicht fehlgehen, in diesem Zurückgreifen auf den freieren, mehr süddeutschen Geschmack seiner Erfindungen, den beherrschenden Einfluß Gontards zu sehen, dessen Bautätigkeit an den Communs 1765 begann und nicht ohne Einfluß blieb auf die Innendekoration. Hatte doch auch er soeben im Speisesaal des Schlosses zu Bayreuth (1763) einen exotischen Naturalismus angewandt, indem er seine Stützen in einen Palmenwald mit wogendem Gezweige verwandelte. Hoppenhaupts Wandgliederung ist im Verhältnis zu der Knobelsdorffs breiter, süddeutsch behäbiger und läßt dem dekorativen Ornament viel Spielraum. Die Lockerung der Felder mit Türen, Spiegeln usw. ist besonders auffällig. Aus ihnen sprießt dann das rein naturalistische Pflanzenornament üppig hervor. Die Umbildung dieses stärkeren plastischen Rahmenwerks in Baumrinde mit Palmen und Eichenbüscheln (Abb. 221 u. 220) hat in Habermann seine Vorbilder, wie auch die vertieften Muschelsupraporten einer Wanddekoration (Abb. 220) bei Habermann wiederkehren (Abb. 215). Das Muschelwerk vermengt sich viel mit den ganz freien Steinformationen, in denen die bizarre Phantasie, besonders in den Grottensälen in Deutschland, üppig wucherte (Abb. 223). Die Lockerung und Vertiefung der Wandfläche hat in seinem Stil ihre letzten Trümpfe ausgespielt. Pilaster gehen in Kartuschen über und lösen sich in eine Wellenbewegung (Abb. 218) auf; andere Rahmungen enden frei in der Luft und spannen wie Thyrsosstäbe Rosengehänge zwischen sich. Die Illusion der Vertiefung der Wand steigert er besonders durch ganz phantastische Gegensätze von Spiegelglas und starken plastischen Formengruppen (Abb. 219). Auch die Dreiteilung des Spiegels, durch Ranken oder Stabwerk, dient der Verstärkung des Illusionismus. Es ist hier kein Platz, auf den unerschöpflichen Reichtum seiner ornamentalen Erfindung näher einzugehen. Alle Bewegungsrhythmen sind ihm eigen. Sein Geschmack ist nicht mit dem Zeitstil zu messen, so wenig wie der von Meissonnier, sondern nur aus seiner wahrhaft schöpferischen Phantasie heraus zu begreifen*).

*) Vgl. die ähnliche Tendenz bei Meissonnier (Abb. 155), der jedoch tektonisch klarer den einzelnen Teil durchfühlt.

**) Daß Knobelsdorff, der nach Friedrichs des Großen Worten in seiner „Eloge" auf diesen Künstler in der Einteilung, Bequemlichkeit und Verzierung der Zimmer der französischen Richtung den Vorzug gab, Hoppenhaupt das Konzertzimmer überließ, hängt mit der Auffassung dieses Raumes als des freiesten in der Enfilade zusammen.

*) Manche Entwürfe haben für das Neue Palais Verwendung gefunden, worauf mich Herr Charles Foerster, dessen Büchlein über das Neue Palais bald erscheinen wird, aufmerksam machte. Abb. 220 zum Jagdzimmer; Abb. 222 zum oberen Konzertzimmer; Abb. 221 für das untere Konzertzimmer, wenigstens die Spiegelform.

V.

Der Klassizismus in Frankreich, England und anderen Ländern. (Neufforge – Lalonde – Adam u. a.)

Das gemäßigte Rokoko, welches sich den freien Phantasien Oppenordts und Meissonniers entgegenstellte, wurde von der akademischen Richtung der Blondel, Boffrand und Briseux getragen. Zu den Hinweisen auf die Tradition der französischen Klassik, wie sie sich vornehmlich in der damaligen Zeit in Mansard repräsentierte und einem ganz bestimmten französischen Geschmack entsprang, der in den Schöpfungen der Régencedekorateure eine fremdländische Verwirrung empfand, trat bald ein rein theoretisch intellektualistischer Zug, dessen Formulierungen weniger dahin zielten, aus den großen Vorbildern praktische Lehrsätze für den guten Geschmack aufzustellen, als vielmehr Grundprinzipien zu erforschen und eine Art architektonischer Weisheitslehre zu schaffen, für die die Antike, deren „reine" Formen man erst jetzt erfaßte, nicht ohne Einfluß geblieben ist.

Hatte das Rokoko alle Kräfte des Raumes vom konvex ausgeweiteten Grundriß bis zum wandvertiefenden Rahmenwerk einem einheitlichen Zug untergeordnet und dem Ornament die Verschmelzung aller Einzelformen zu einer in steter Veränderung ihrer Teilbilder kontinuierlichen Raumform überlassen, so dringt jetzt die architektonische Vorstellung darauf, diesem extrem dekorativen Einheitsstil einen neuen Organismus entgegenzustellen, dessen konstruktive Prinzipien die Eindeutigkeit der Teile betonen und in der plastischen Vorstellung der Artikulation des menschlichen Körpers Halt finden. Ein strengeres Verhältnis der tektonischen Formen und ihrer Funktionen zueinander ringt nach Klarheit, findet in der plastischen Gliederung von Stütze und Last ihren Ausdruck und gibt der Fläche ihre raumschließende Kraft zurück. Diese plastische Verstärkung der gegliederten Wand geht in das abschließende Rahmenwerk der anderen Teile über, welche ihrerseits dem Ornament seine Stelle und seinen Rhythmus diktieren.

In den Räumen mit einer kühleren zurückhaltenderen Stimmung, wie dem Vestibul und der Treppe, welche Frankreich nie zu jenen prunkvollen und phantasiereichen Raumeinheiten erhoben hatte wie Deutschland, hatte auch das Rokoko eine klarere Ökonomie walten lassen. Die Vestibulentwürfe Blondels d. Jüngeren (Abb. 237 und 238) zeigen deutlich das Streben, dem Raum durch architektonische Gliederung eine höhere Würde zu geben. Dem Akademiker sind wieder die Säulenordnungen mit ihren Wirkungen auf die Verhältnisse der Wandteile verpflichtend geworden: die dorische mit Gebälk und ohne Sockel, die ionische als Pilaster mit weichem Kehlenschwung zur Decke und gehoben durch den Sockel. Selbst die Nische tritt wieder auf, die dem Rokoko wertlos geworden war und seit der Galerie dorée des Hôtel de Toulouse (Abb. 175–176) von de Cotte, welcher auch innerhalb der Régence tektonischen Ernst zu bewahren trachtete, nicht gebildet worden war. Das Ornament hat an diesen festen Flächen keinen eigenen Willen mehr, es sinkt matt zurück.

Der Wendepunkt, welcher gegen 1760 eintritt, ist besonders deutlich in den Ornamentstechern, stärker als die Geschichte in ihren Monumenten es aufzeigen kann, markiert. Der Ornamentstich dieser Zeit pflegt mehr als je die rein architektonische Vorlage. Die Erfindungsgabe, welche dem Ornamentstecher des ersten Rokoko einen eigenen Platz in der Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts sichert, beschränkt sich meist auf eine geschmackvolle Ausrundung der Prinzipien, welche die akademischen Theoretiker destillierten. Der Ornamentstich bekommt einen demonstrativen Charakter und folgt der intellektualistischen Einstellung des architektonischen Schaffens dieser Zeit. Aufklärerisch ist nicht nur seine Gesinnung, sondern auch sein Ziel; denn er versucht enzyklopädisch alle Bauelemente zusammenzutragen, um auf alle Fragen Antwort geben zu können. So sind die großen Stichfolgen mit ihren sechshundert Kupfertafeln, welche Jean François de Neufforge seit 1757 erscheinen ließ, die wahre Enzyklopädie des französischen Klassizismus geworden. In den Vorlagen für einen Salon (Abb. 239–242) kombiniert eine kühl abwägende Raison ein geometrisches Feldersystem unter dem Leitmotiv der Stützenordnung. Der unifizierende Rhythmus des Rokoko ist in einen isolierenden übergegangen. Jeder Teil strebt zu seinem Mittelpunkt, von dem seine Spannungsverhältnisse sich herleiten. Abschließend, nicht überleitend, tritt das Rahmenwerk auf und festigt die Füllung in der Fläche. So tritt an Stelle der raumvertiefenden

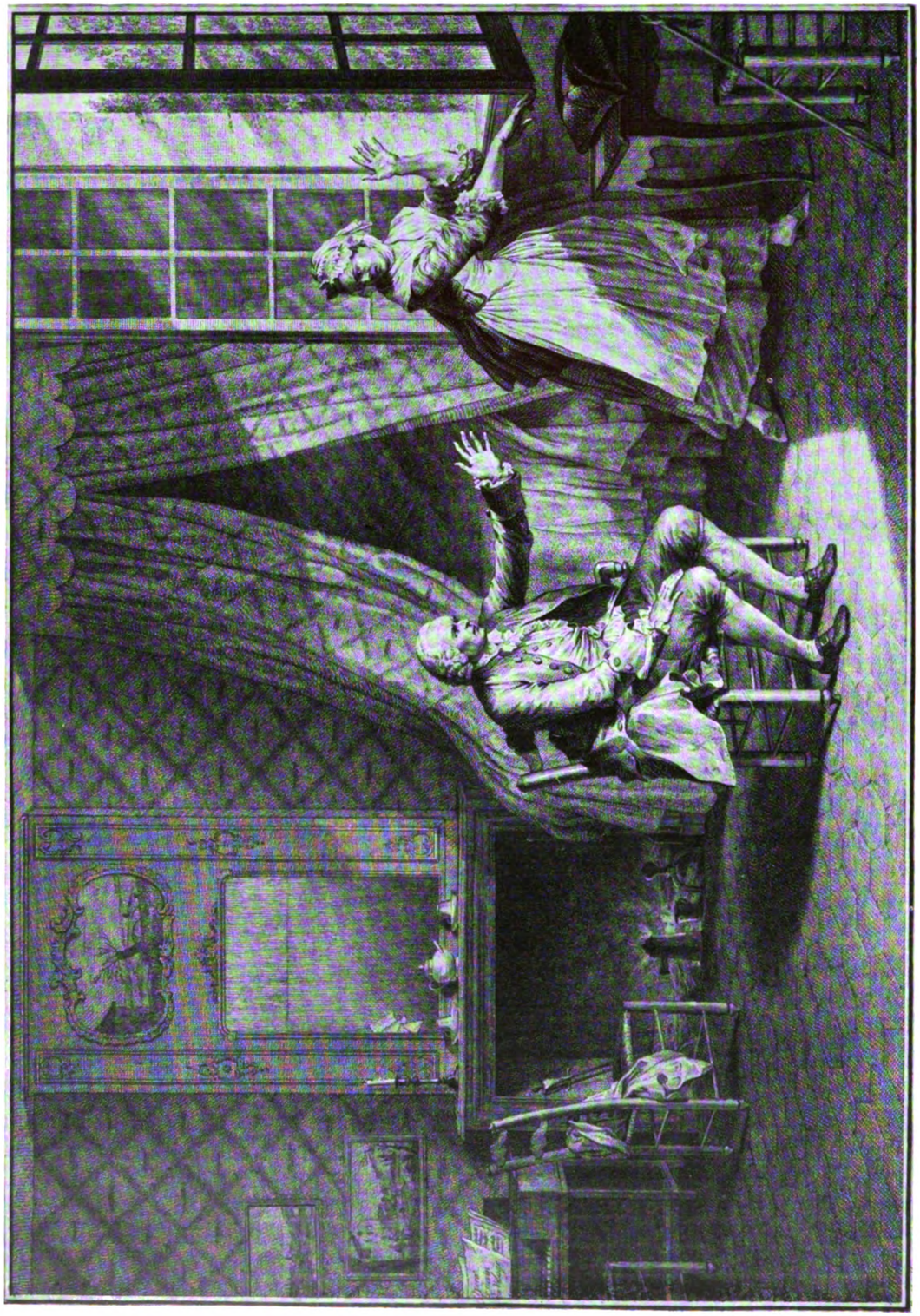
Malerei das flächenfestigende Relief. Die Rechnung, die Oppenordt auf die Abstufung der Lambris zur Vertiefung der Wand aufwandte, geht bei Neufforge über auf das Maß der plastischen Akzentuierung der Teile, deren Stärke des Rahmenreliefs Haupt- und Nebenteile in klarer Übersichtlichkeit betont. Diesem Prinzip folgt auch das Ornament, dessen Formen- und Richtungstendenz die Funktion eines jeden Teiles unterstreicht und somit vom andern loslöst. Diese Rückbildung des Ornaments in die struktiven Wandverhältnisse läßt seinen Phantasietrieb verdorren. Kassetten kräftigen die Schlußkraft der Decke, Flechtbänder (torsades) folgen dem rechtwinkligen Fenster. Blondel nennt den Stil Neufforges „fest und männlich". Ein Vergleich von zwei Wanddekorationen beider Architekten (Abb. 246—249) zeigt deutlich die Gegensätze des Stils Ludwigs XV. und Ludwigs XVI. Dort noch ein spielerischer Reiz*), hier eine Straffung der architektonischen Phantasie, welche die Außenarchitektur in den Innenraum zu übertragen trachtet.

In seiner Entwicklung befreit sich aber dieser Stil von den erzwungenen Formen der Großarchitektur und geht einer weniger höfisch-akademischen Schaustellung nach, mit der die Pompadour den Hof Ludwigs XV. zu umgeben versuchte. Die Erfindungsgabe befreit sich von dem Ernst der architektonischen Formen und bildet mit graziöser Eleganz jenen spezifischen Linienstil Ludwigs XVI. aus (Abb. 263—264). Hierfür ist Richard de Lalonde im Ornamentstich der Hauptmeister. Diese neue Ziemlichkeit (convenance) offenbart das lebendige Walten des inneren Taktes der französischen Phantasie besser, als alle akademischen Regeln für den guten Geschmack ihn glaubten erziehen zu müssen. Die Umbildung in diese freieren und leichteren Formen ist nicht ohne das Fortwirken der Heiterkeit des Rokoko zu verstehen. Sie trifft aber nur die dekorative Seite, nicht die neue architektonische Vorstellung des Klassizismus, welche grundlegend auch für diese spätere Zeit blieb. Die Festigung der Wand lebt in der Bindung der Flächen weiter. Lalonde isoliert den Kamin von der Wand, lässt die beiden schmalen Sockelteile daneben treten (Abb. 264), während sie bei Oppenordt vom Kamin überschnitten werden (Abb. 140), und als zusammenhängende Fläche die Bewegung des Raumes weiterleiten. Der Vereinfachung dieser Formenwelt, die jetzt auch bürgerliche Verhältnisse berücksichtigt, tritt entgegen die immer stärker auftretende Latinisierung der Großarchitektur, welche in Delafosse (Abb. 275) und in Wailly (Abb. 277—279) in den Formen der römischen Antike, wie in denen der italienischen Hochrenaissance, ihre Stützen findet.

Auch der italienische Klassizismus ist ganz rückgewandten Auges und entbehrt ferner des Restes von schöpferischer Formenkraft, die dem reinen Linienstil Ludwigs XVI. eigen war. Lastete auf dem französischen Klassizismus der sinnlich unproduktive Intellektualismus einer akademischen „Bauweisheit", so wird die freie architektonische Phantasie durch die überragende Macht der Tradition und ihrer Monumente, der sich eine neue Wissenschaft, die Archäologie, zuwendet langsam in Fesseln gelegt. Was der Venezianer Giovanni Battista Piranesi in Rom unter dem Studium der Thermen an Idealkonstruktionen von Hallenarchitekturen hinphantasiert, ist im Grunde nur die klassizistische Umformung der spätbarocken Bühnenbilder der Bibienas. Die architektonische Vorstellung hat die reiche Division jener Raumteile in eine klarere Abfolge gewandelt. Aus dem Gewirr jener Raumdurchschlingungen mit ihrer schwülen Atmosphäre und ihren plastisch drängenden Entladungen schält Piranesi in seinen Hallenkonstruktionen vom Jahre 1743 (Abb. 281 und 282) einen klar artikulierten Organismus von Haupt- und Nebenräumen heraus, der Entwürfen Bramantes zu St. Peter näher zu stehen scheint als irgendeiner Barockkonfiguration. Nur das optische Bild unterstreicht der Venezianer Piranesi — der Tiepolo emporsteigen sah — mit dem unerhört reichen Repertoire seiner Radierkunst nach der malerischen Seite jener barocken Bühnenbilder der Bibiena, deren Prinzipien auch wohl in der römischen Werkstatt für Bühnenmalerei lebendig waren, in der der junge Piranesi sein Brot fand. In seinen Kaminentwürfen aus dem Jahre 1763 hat die klassizistische Anschauung den Grundton. Der plastische Wert des Kamines strebt von der Wand fort und drängt, selbständiges Möbel zu werden. Die Wand antwortet nur noch schwach, hält sich ganz in der Fläche zurück, und nur das lockere Spiel pompejanischer Ornamentik könnte noch für einen Moment täuschen.

Temperierter, leichter und gefälliger ist die dekorierende Phantasie von Michael Angelo Pergolesi. Die elegant aufsteigenden Spannungen der französischen Louis XVI Wand in den Entwürfen Lalondes ermatten zu indifferenten Gliederungen, die zwischen ruhenden Rechteck- und Qua-

*) Erst in seinem „Cours d'architecture", welcher 1771 erschien, hat Blondel den reinen Louis XVI Stil.



Moreau le Jeune. Les dernières paroles de J.J. Rousseau. Kupferstich von Guttenberg

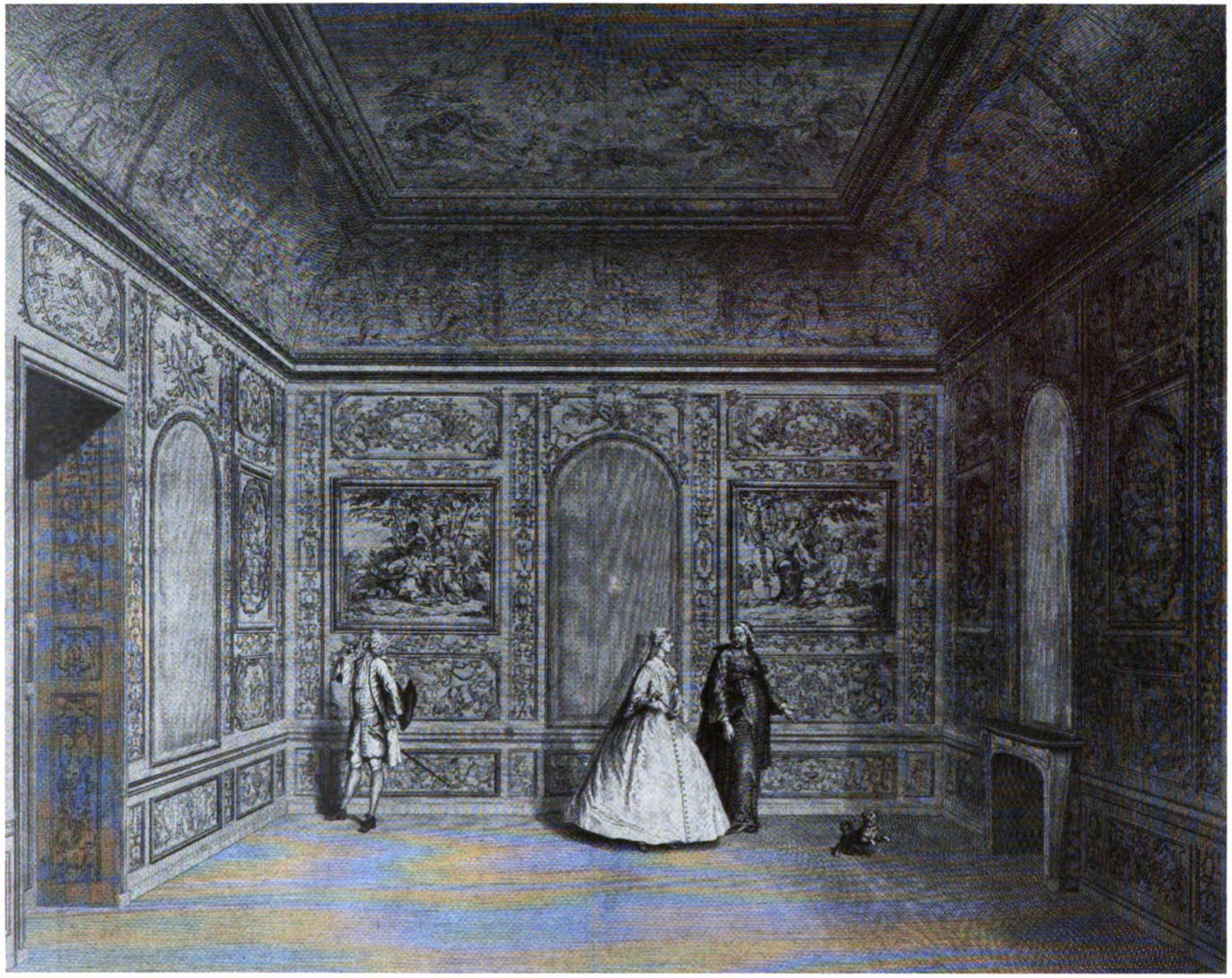
dratformen und klingelzugartigen Schmalstreifen amüsant hin- und herkombinieren (Abb. 287—288).

Erst in England und Deutschland gewinnt der Klassizismus eine neue und raumgestaltende Produktion. Langsamer in Deutschland, wo im Jahre 1765 bei der Innendekoration des Neuen Palais noch auf die reine Rokokodekoration Hoppenhaupts zurückgegriffen wurde. Erst in den neunziger Jahren gewinnt die neue Formenwelt lebhaftere Geltung unter Einfluß Englands und an Stelle eines großen Meisters, etwa Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorfs, der in England gewesen war, mag hier auf das „Journal des Luxus und der Moden", welches Bertuch seit 1797 in Leipzig herausgab, verwiesen sein (Abb. 297—299). Auch Friedrich Gilly hatte von seinem Besuch in England im Jahre 1795 wertvolle Anregungen heimgebracht*).

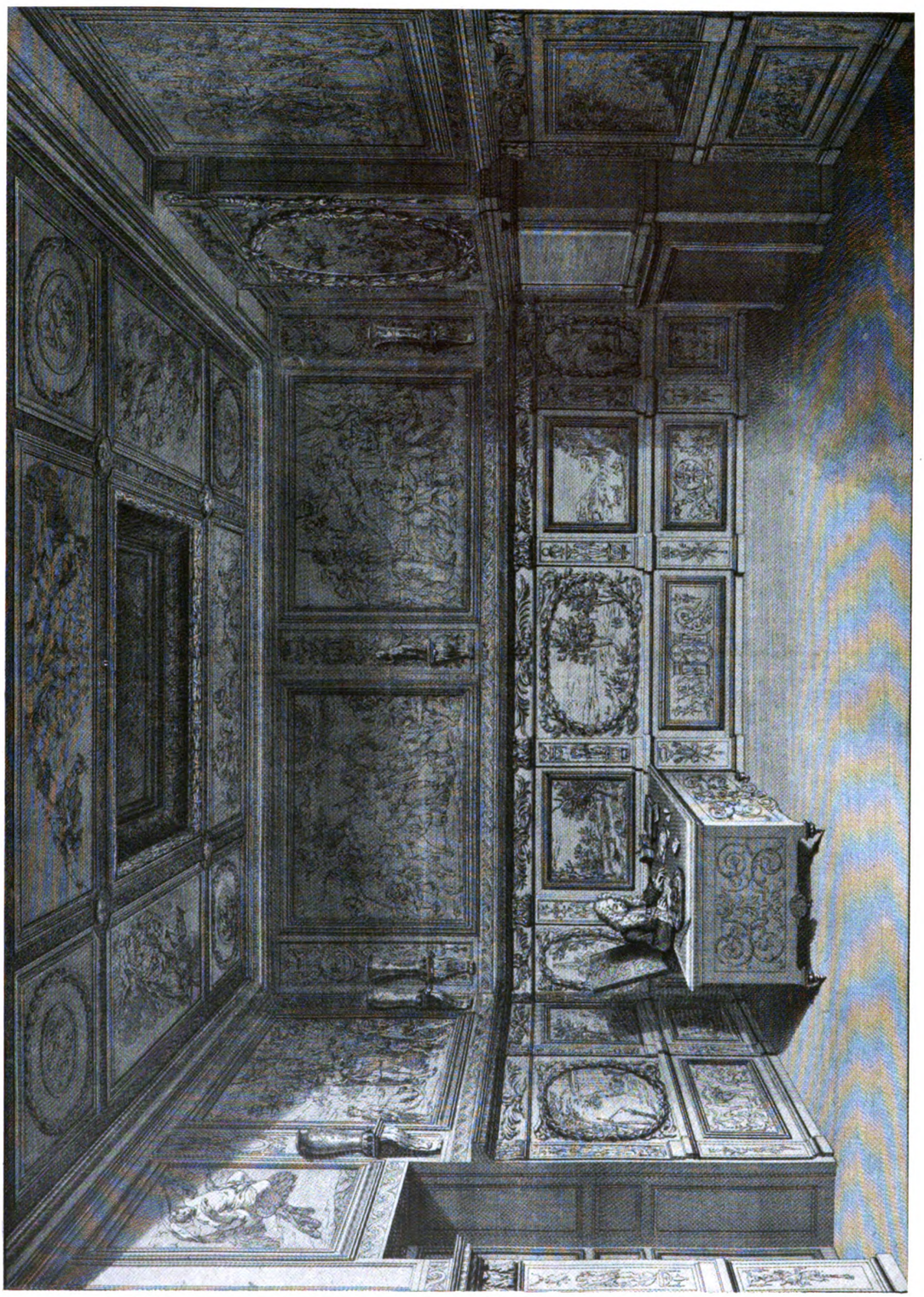
In England war der Boden für den neuen Stil des Klassizismus besonders günstig. Seit fast zwei Jahrhunderten hatte der kühle Ernst des Klassizismus Palladios durch die Kunst Inigo Jones beherrschende Geltung sich zu sichern gewußt. Durch die fortschrittliche politische Entwicklung war seine Formenwelt nicht zu einer exklusiven Hofkunst erstarrt, sondern hatte das öffentliche und private Leben allseitig durchblutet, so daß ein nationaler Stil entstanden war, an welchem die europäische Bedeutung des italienischen Barock, wie auch des französischen Rokoko spurlos vorübergehen konnte. Als daher Robert Adam (1728—1792) im Jahre 1758 aus Italien zurückkam mit einem an der Antike geläuterten Geschmack, fand er die lebhafteste Anerkennung weitester Kreise, die ihm während seiner fast vierzigjährigen Tätigkeit treu blieb. An Stelle der lateinischen Antike war die griechische getreten, die auch dem deutschen Klassizismus als höchste Vollkommenheit galt. Seit 1778 lag in den „Works in Architecture" der gereifte Stil seiner Innenraumkunst in großen Aquatintablättern vor aller Augen. Der entscheidende Eindruck wird von der großen Flächenwirkung der Wand bestritten. Wo plastische Gliederungen heraustreten, ist das Gefühl für ihren tektonischen Zusammenhang mit der Wand wie für ihre Proportionierung sehr unsicher, so daß wie im Vestibul des Hauses Sion (Abb. 306) Tür und Fenster wie isolierte vorgestellte Plastiken erscheinen, während die beiden Rundreliefs ihren inneren Zusammenhang mit der Wand bekunden. Wie ganz anders hatte in solchen Fragen Inigo Jones (Abb. 300—301) entschieden! Die lebendigste Gliederung dieser groß gedehnten Wandflächen ist für Adam die Flachnische, die im Bibliotheksaal der Villa Kennwood (Abb. 307) noch mit zaghafter Profilierung gerahmt ist, in anderen Beispielen aber, wie dem großen Saal (Abb. 311) in scharfeckigem Bruch in die Wand hineingeht. Zu wahrhaft monumentaler Großartigkeit steigt der sonore Dreiklang der Nischen an der Kaminseite eines Vorzimmers auf, welcher die Rundnischen im Gegensatz zur Flachnische der Mitte mit Spiegel in tonlose Leere stimmt. Das ganze übrige Profilwerk der Pilastergesimse und Rahmen entbehrt des inneren Saftes; ihre funktionelle Kraft ist gleich Null. Es sind dekorative Bänder, welche der deutsche Klassizismus durch farbiges Material oder Malerei wirken ließ. Überhaupt besteht bei Adam die Neigung, den ganzen plastischen Schmuck der Wand wie Mobilien zu behandeln. Sein Rahmenwerk löst sich vollständig von der Wand und behandelt ein Relief wie ein aufgehängtes Bild und löst auch den seit über ein Jahrhundert währenden architektonischen Zusammenhang von Kamin und Spiegel auf, so daß der Spiegel Mobiliar wird (Abb. 311). Man kann sich nur schwer vorstellen, daß diese ökonomische, jeder Phantastik abholde Persönlichkeit in Italien mit Piranesi befreundet war und elegant gefällige Ornamentiker wie Pergolesi nach London brachte, dessen zierlich gezeichnetem Groteskenwerk er die Herrschaft über die unproduktive englische Ornamentphantasie überläßt. Auf den Wänden des Gesellschaftszimmers im Haus des Earl of Derby in London (Abb. 315 bis 316) hängt das Ornament gleich glitzernden Prismen. In einem Vorlagenbuch aus dem Jahre 1801 hat die grandiose Kühle des Adamstils einer freundlicheren, behaglicheren Stimmung Platz gemacht, die dem deutschen Klassizismus näher steht. Deutlich sind die Anregungen des französischen Klassizismus zu spüren (Abb. 325 und 326). Doch bleibt der Marmorstuck, als Imitation von Porphyr mit weißen Stuckreliefs, welchen Adam geschaffen, bestehen. Die eigentliche Gliederung der Wand aber übernehmen die Möbel. Die Wand sinkt zur Stellfläche herab (Abb. 317 und 319), mit der im 19. Jahrhundert die bürgerlichen Ansprüche sich begnügten.

*) Vgl. hierzu: Hermann Schmitz, Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts.

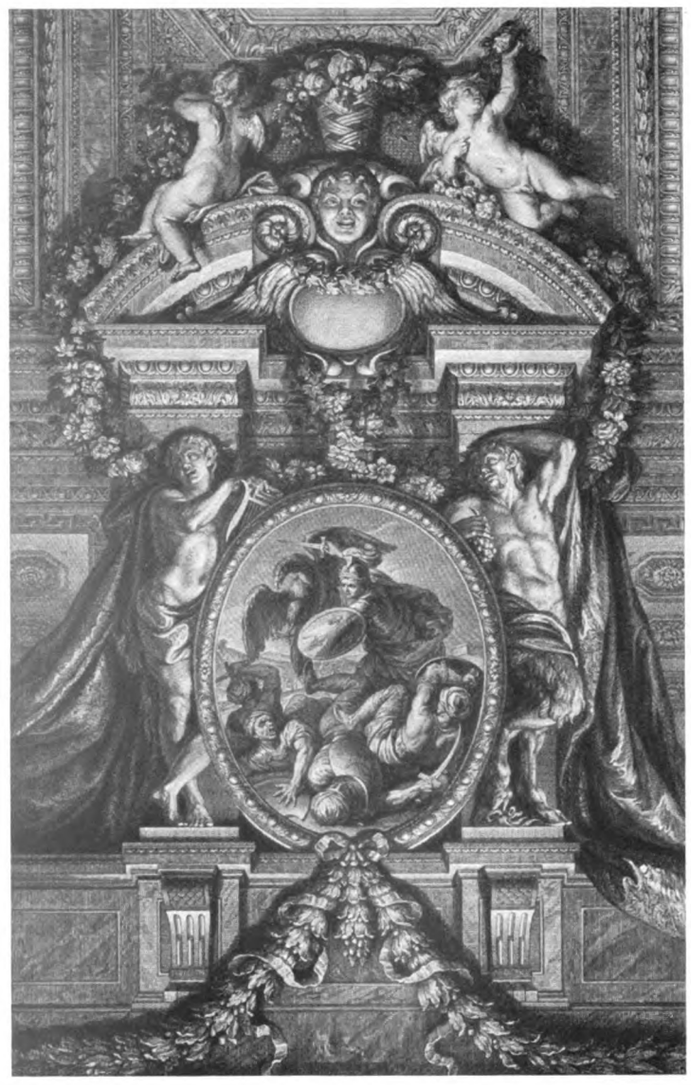
1. Louis Leveau und Charles Lebrun. Paris. Hôtel Lambert, Galerie nach dem Garten 1649



2. Louis Leveau und Eustache Lesueur. Paris. Hôtel Lambert, Cabinet des Muses

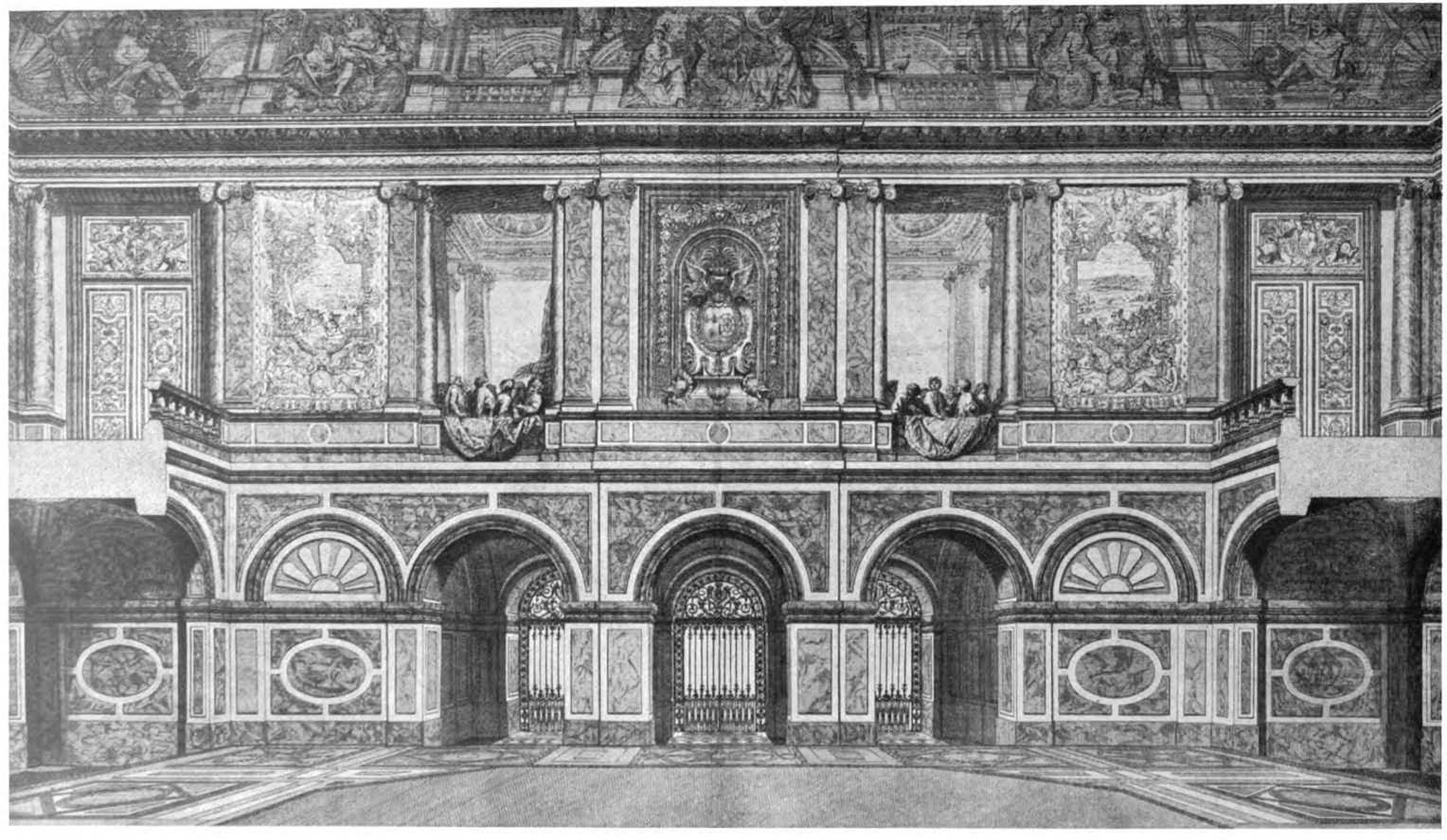


5. Louis Le Vau and Eustache Le Sueur. Paris. Hôtel Lambert, Cabinet de l'Amour

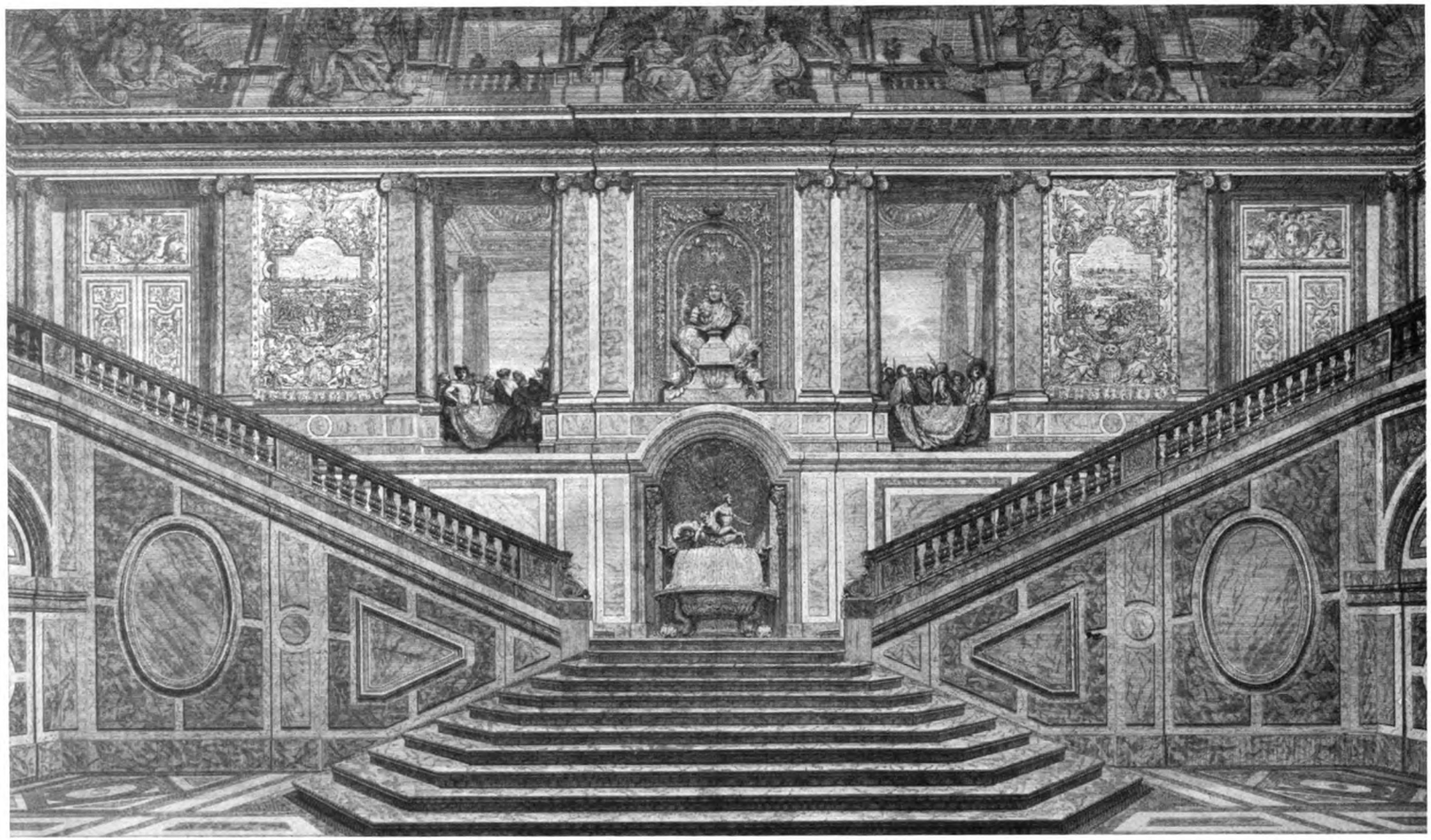


4–5. Charles Lebrun. Deckenteile der Grande Galerie de Versailles. 1662

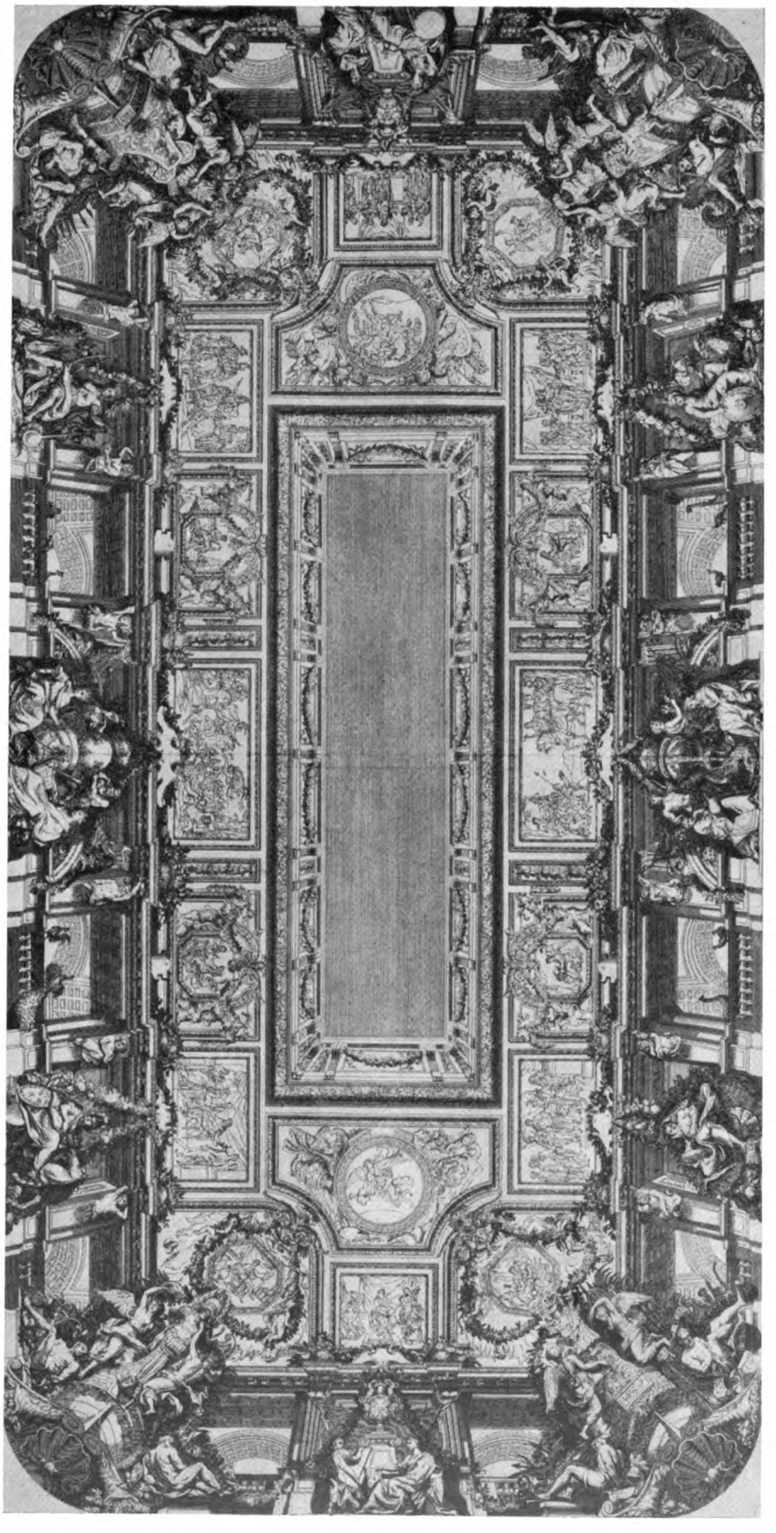
6—7. Charles Lebrun. Deckenteile der Grande Galerie de Versailles. 1662



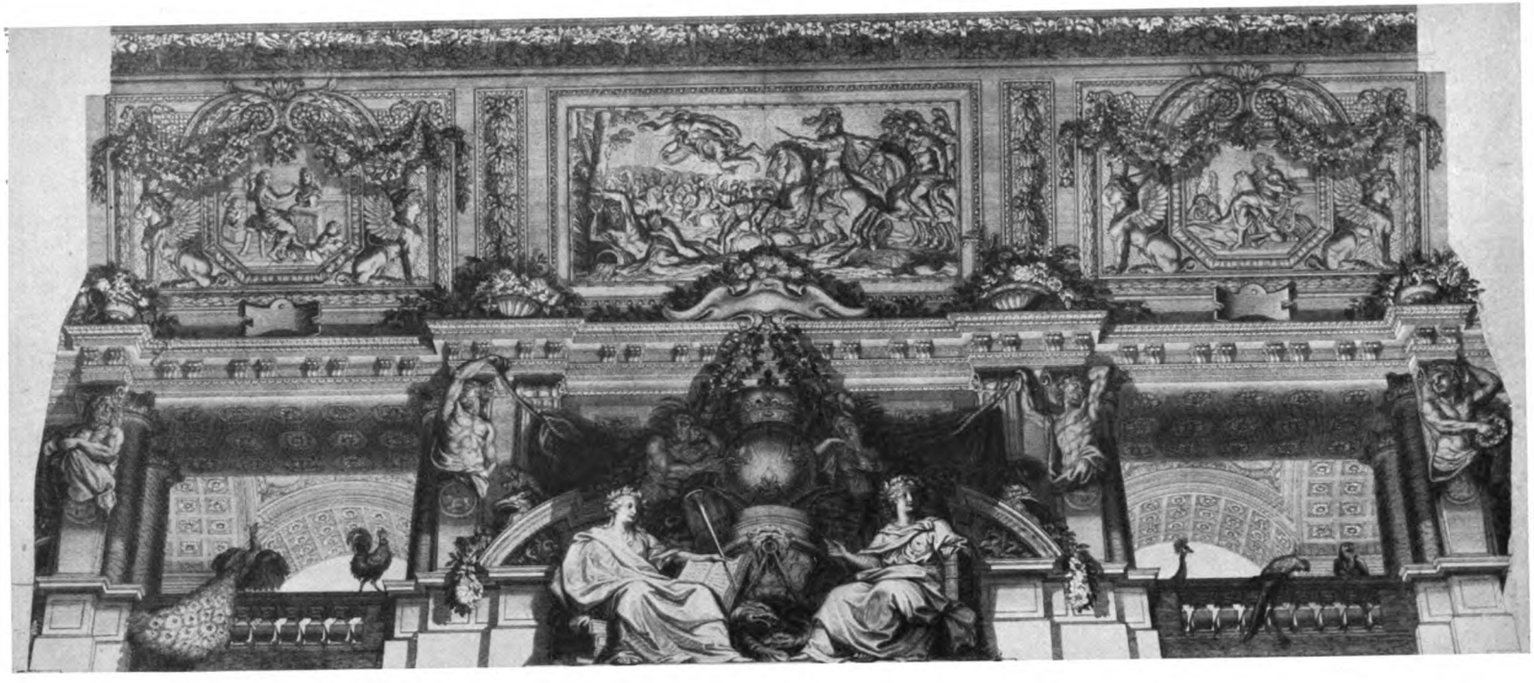
8. Charles Lebrun. Versailles. Grand Escalier, gen. Gesandtentreppe. 1671. (Eingangsseite)



9. Charles Lebrun. Versailles. Grand Escalier, gen. Gesandtentreppe. 1671. (Gegenüber der Eingangsseite)

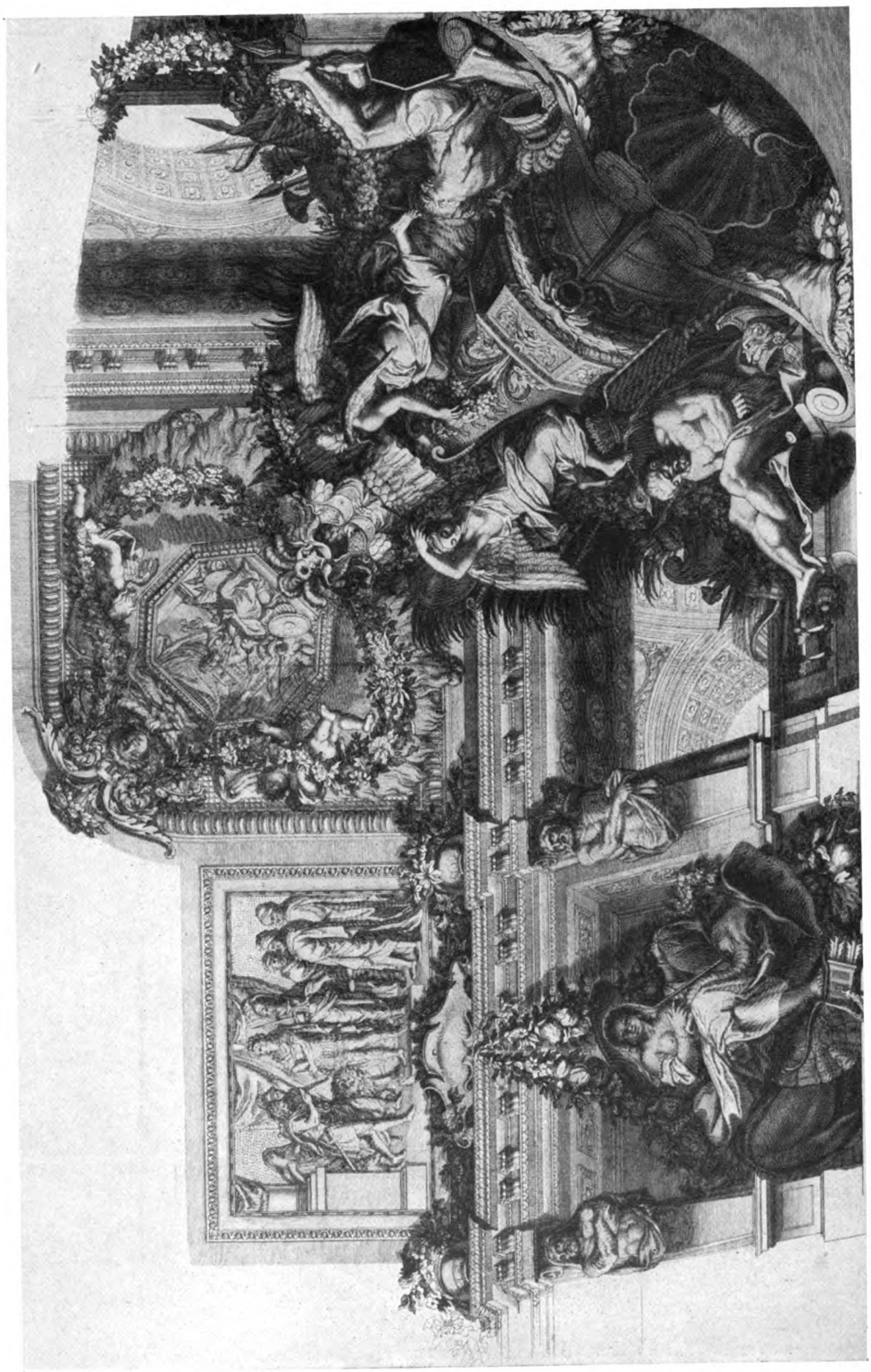


10. Charles Lebrun. Versailles. Decke der „Gesandtentreppe". 1671

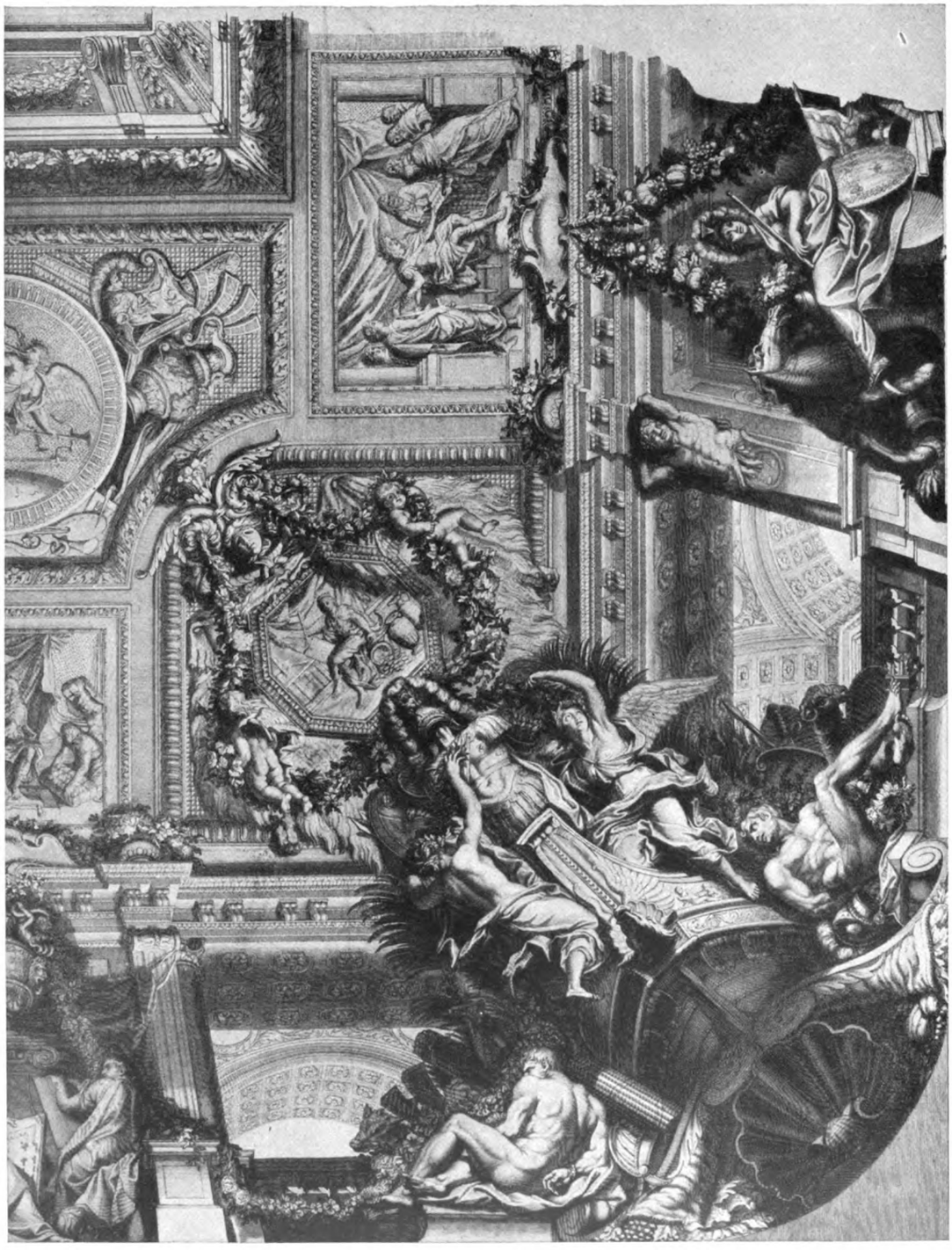


11. Charles Lebrun. Versailles. Teil der „Gesandtentreppe". 1671

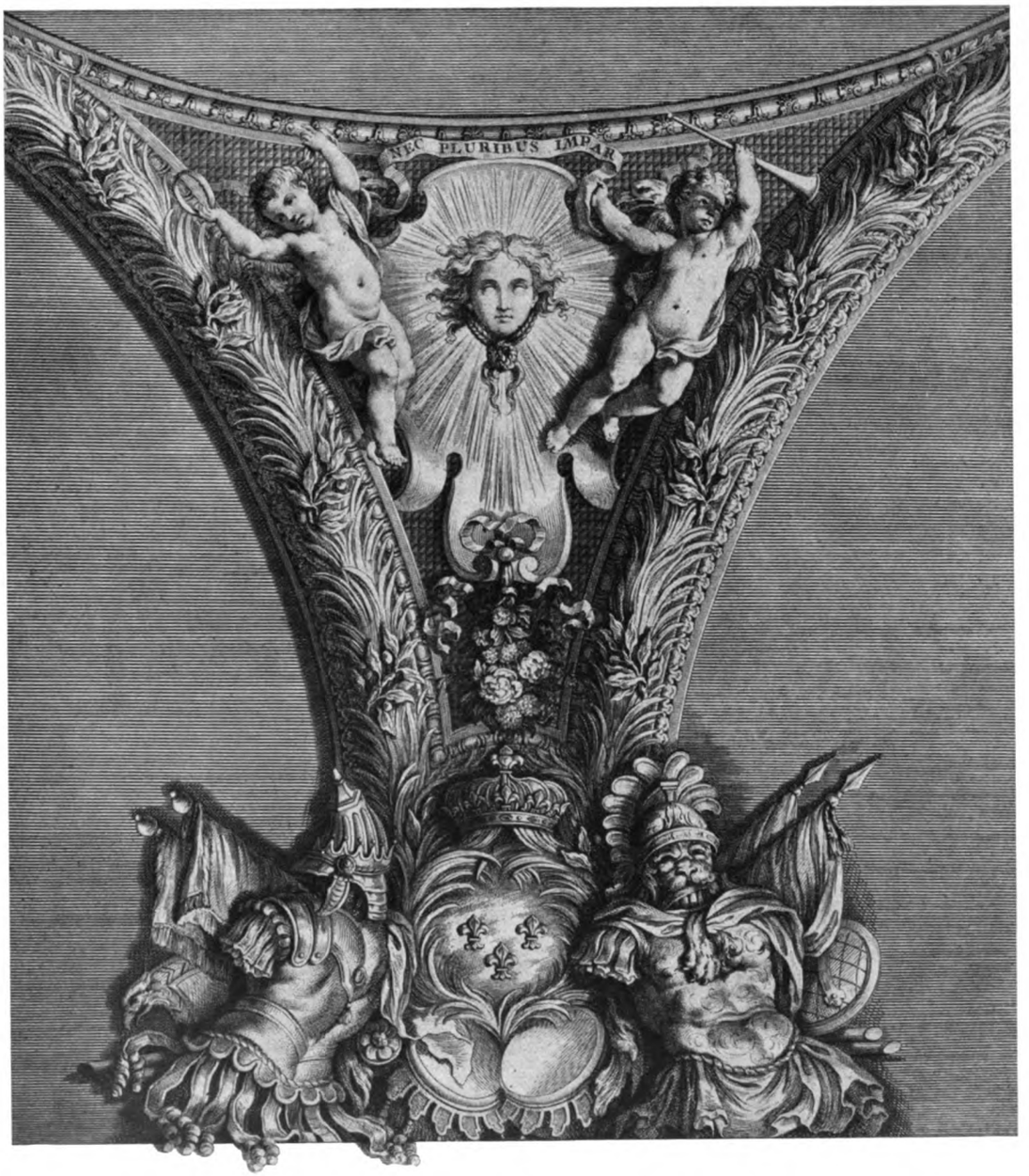
12. Charles Lebrun. Versailles. Eckbildung der „Gesandtentreppe". 1671



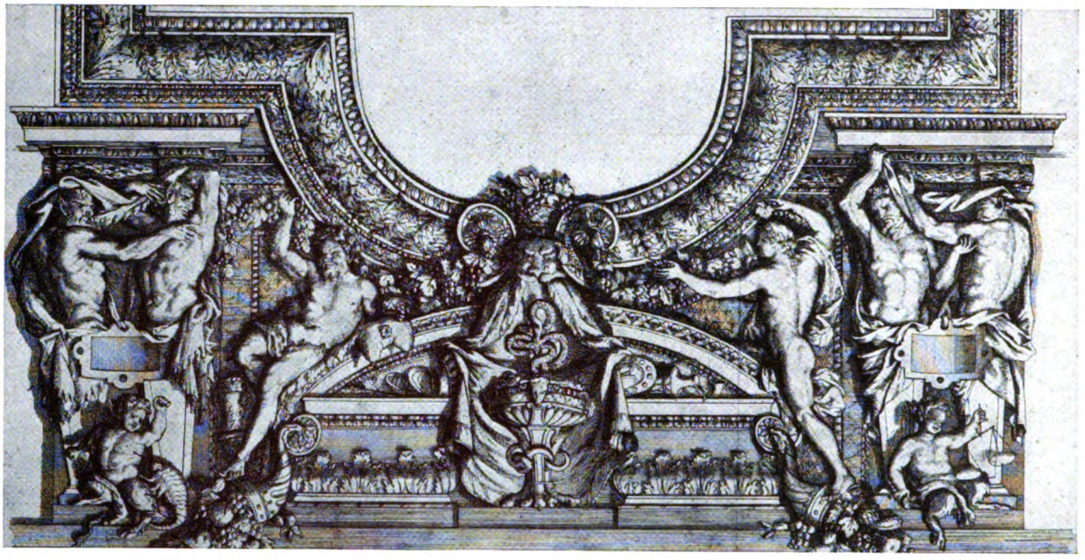
15. Charles Lebrun. Versailles. Eckbildung der „Gesandtentreppe". 1671

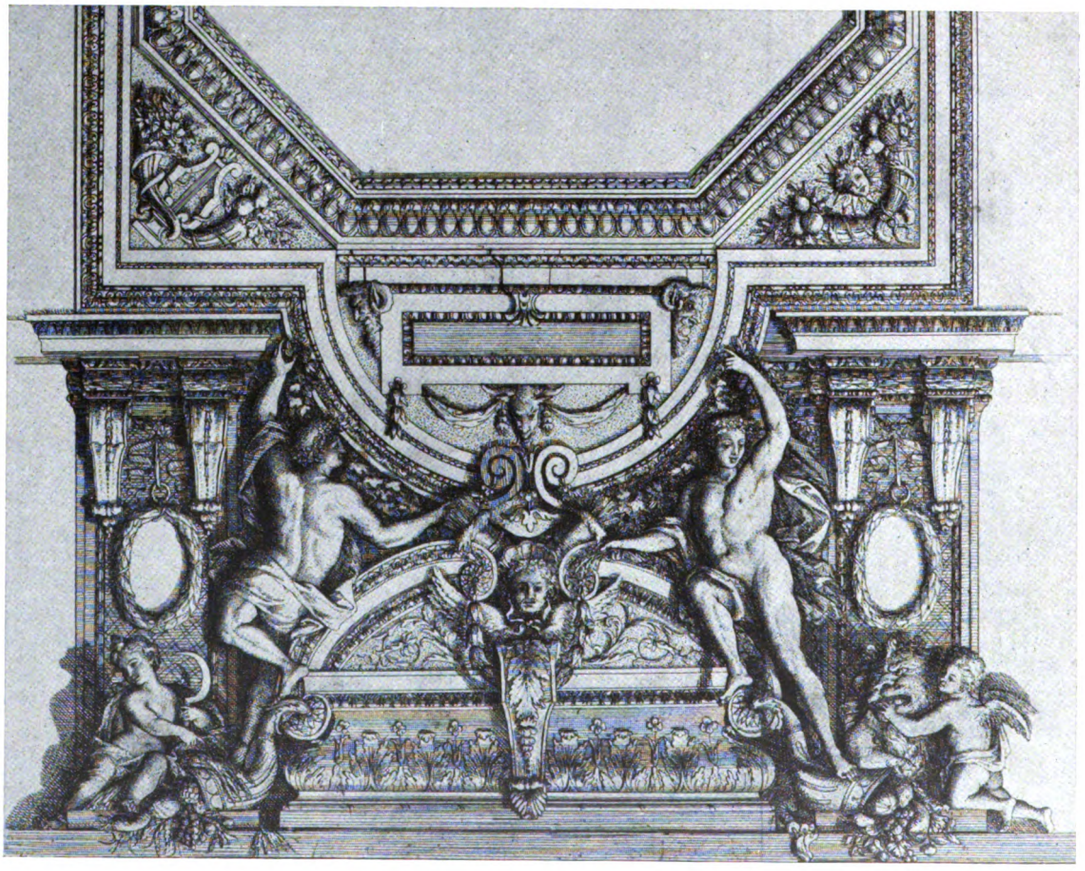


14. Charles Lebrun. Versailles. Eckbildung der „Gesandtentreppe". 1671



15. Charles Lebrun. Dekoration eines Deckenzwickels

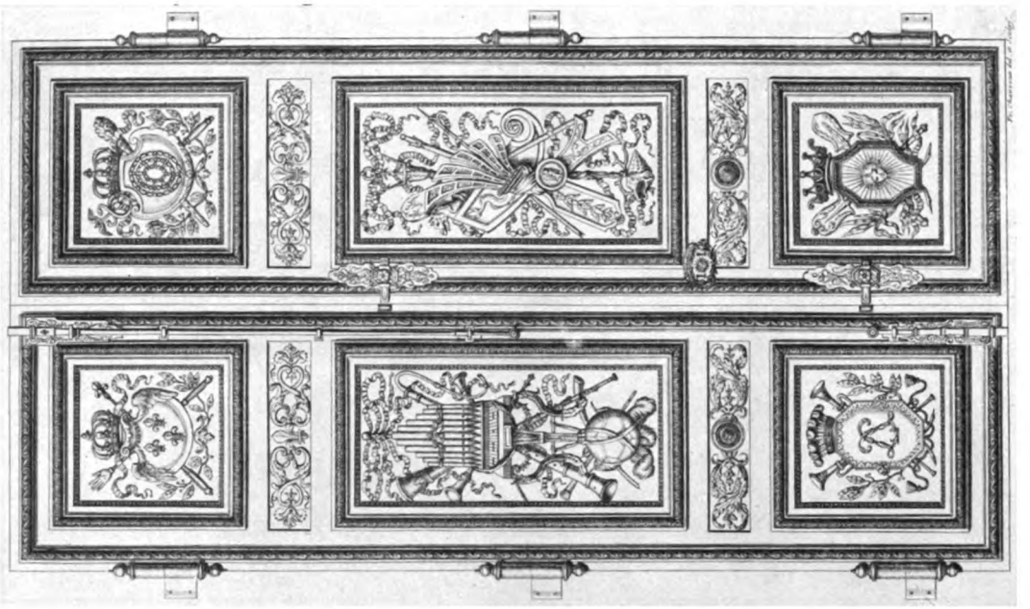


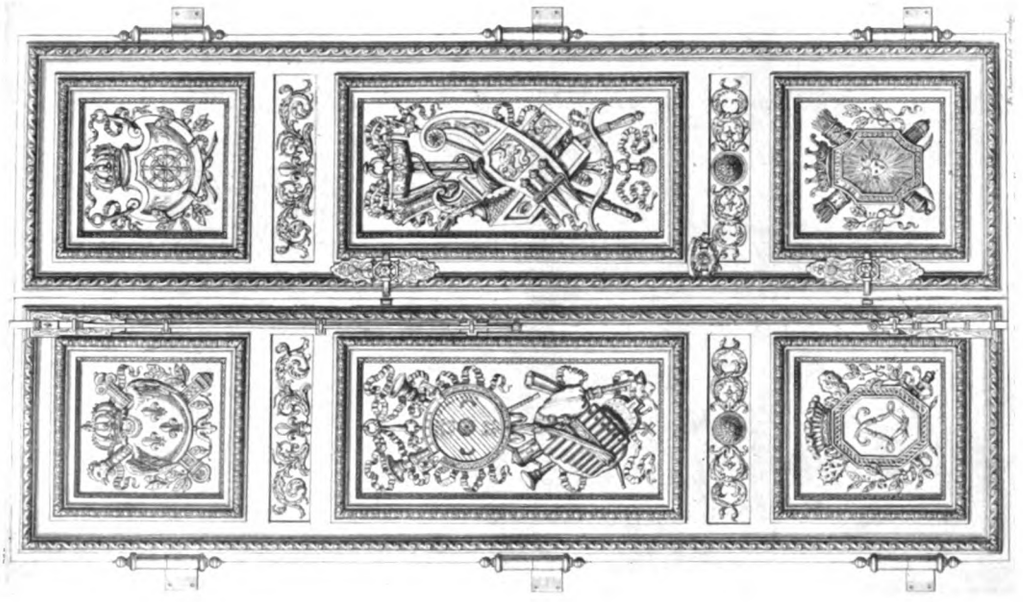


16—17. Charles Lebrun. Paris. Kleine Galerie im Louvre. Deckenteil, plastische Ausführung von Fr. Girardon

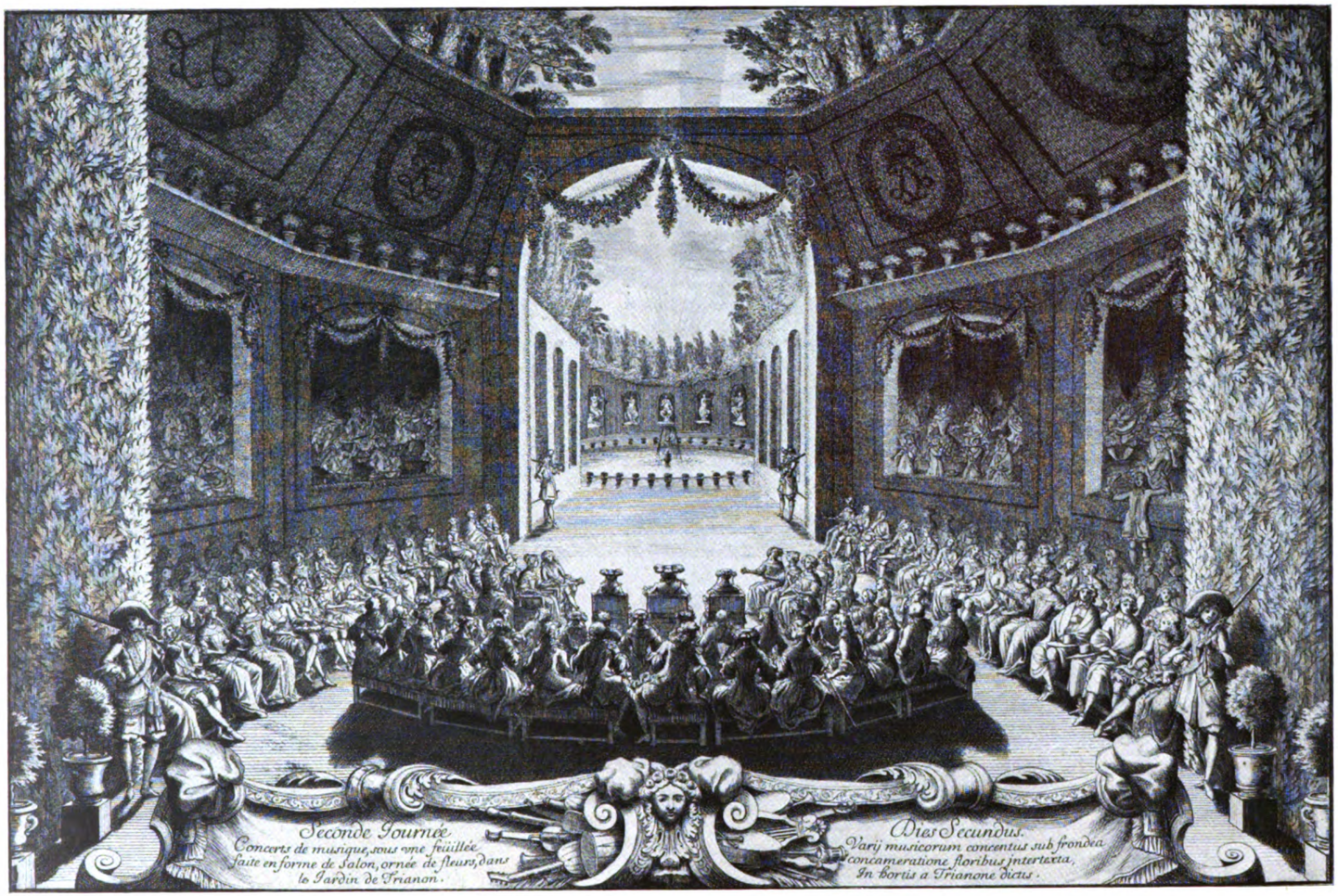
18—19. Charles Lebrun. Paris. Hôtel du Chastelet. Deckenzwickel

20—21. Charles Lebrun. Versailles. Wandfüllungen der „Gesandtentreppe". 1671. Ausgeführt in Bronze von Coysevox

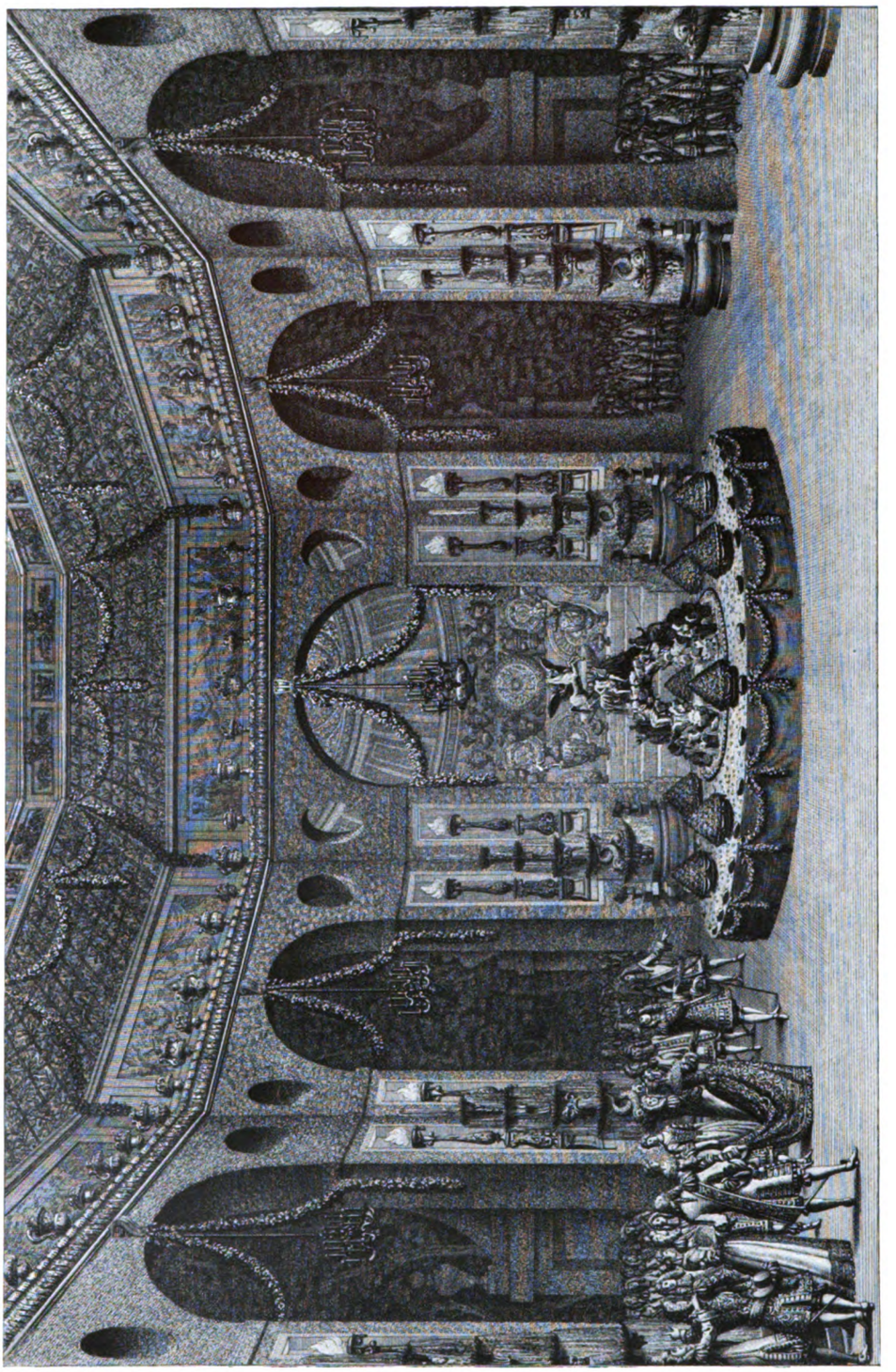




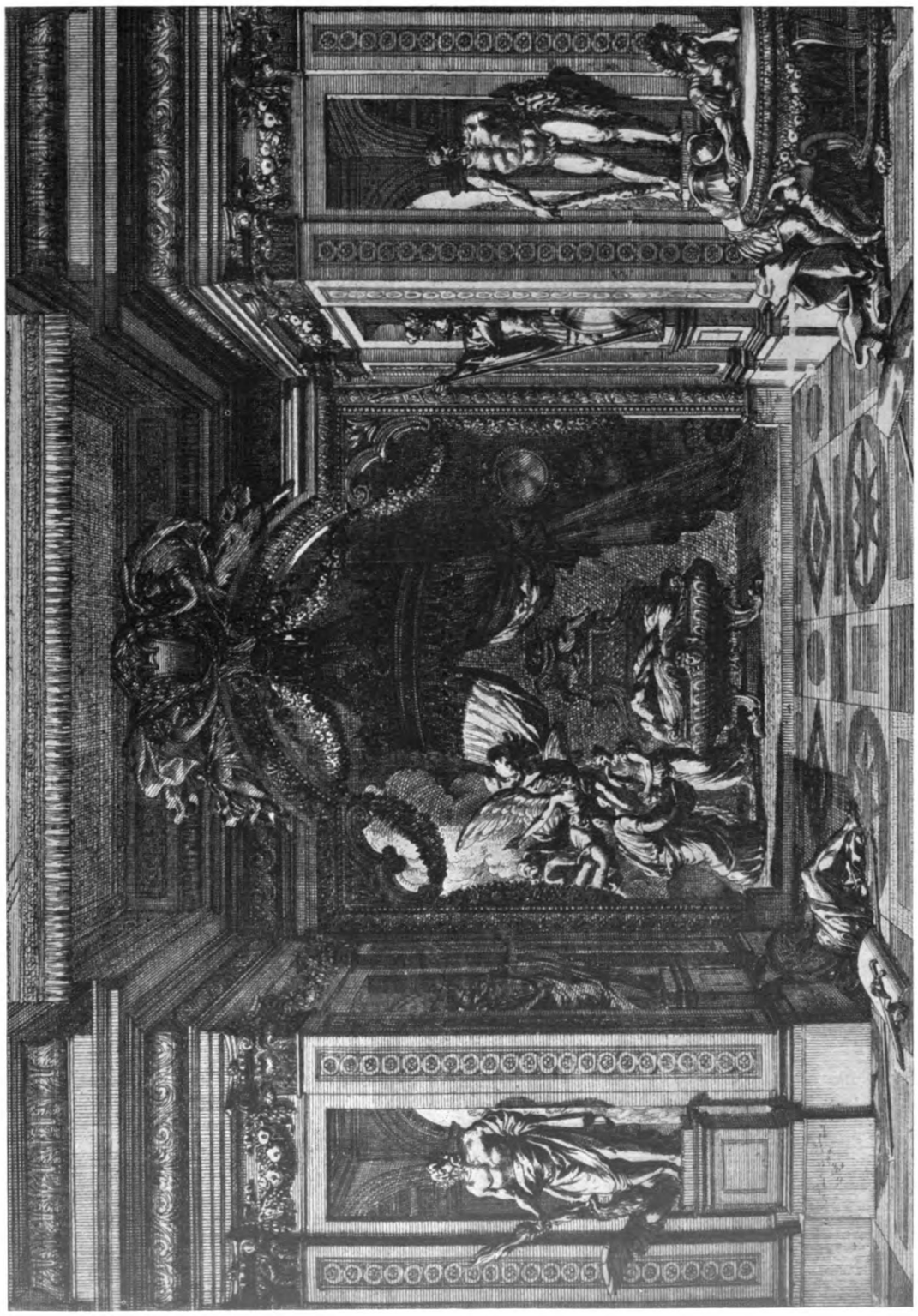
22—23. Charles Lebrun. Versailles. Türen der „Gesandtentreppe“



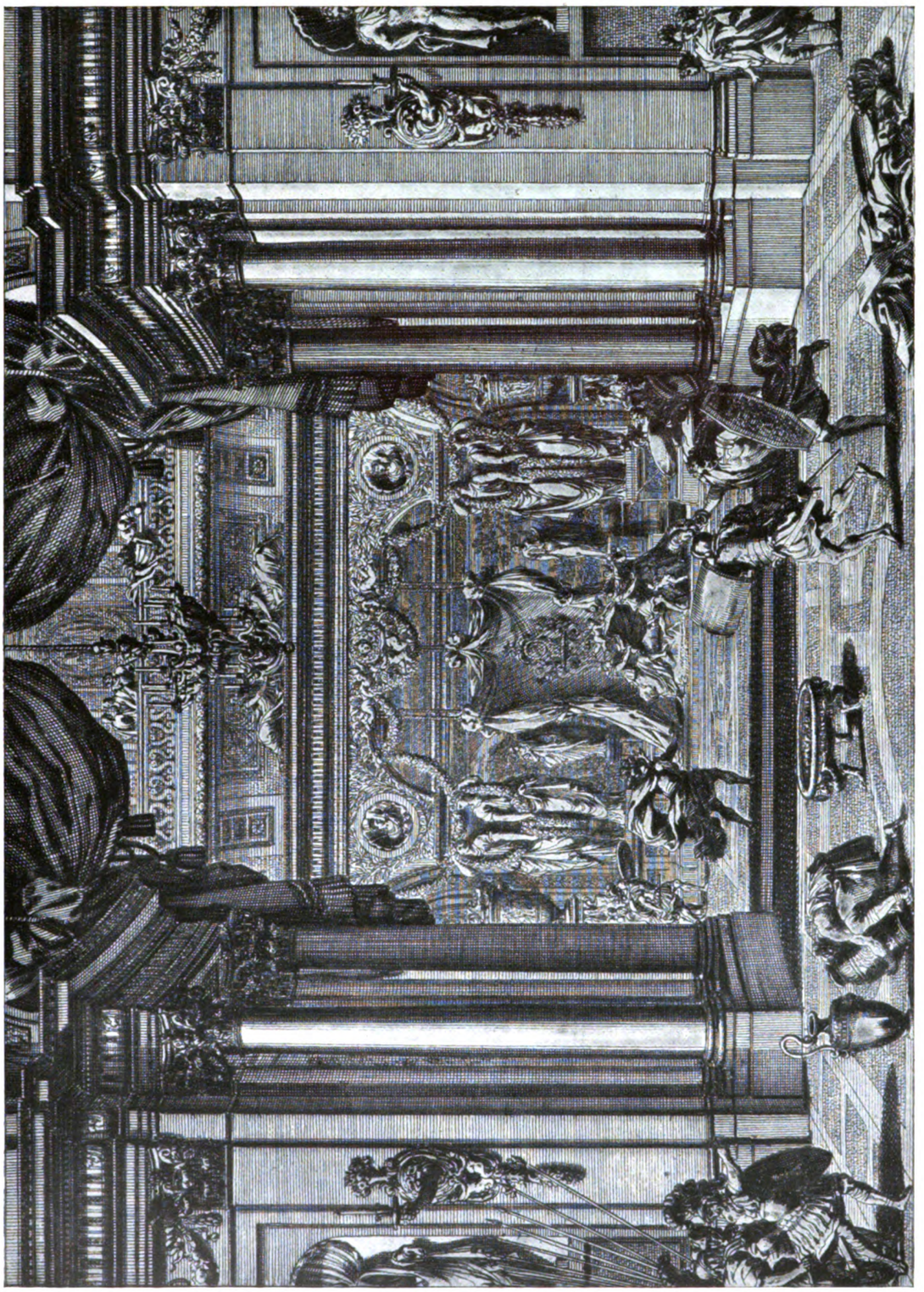
24. Jean Lepautre. Salon mit Blattwerk geschmückt für ein Konzert im Park von Trianon (Versailles)



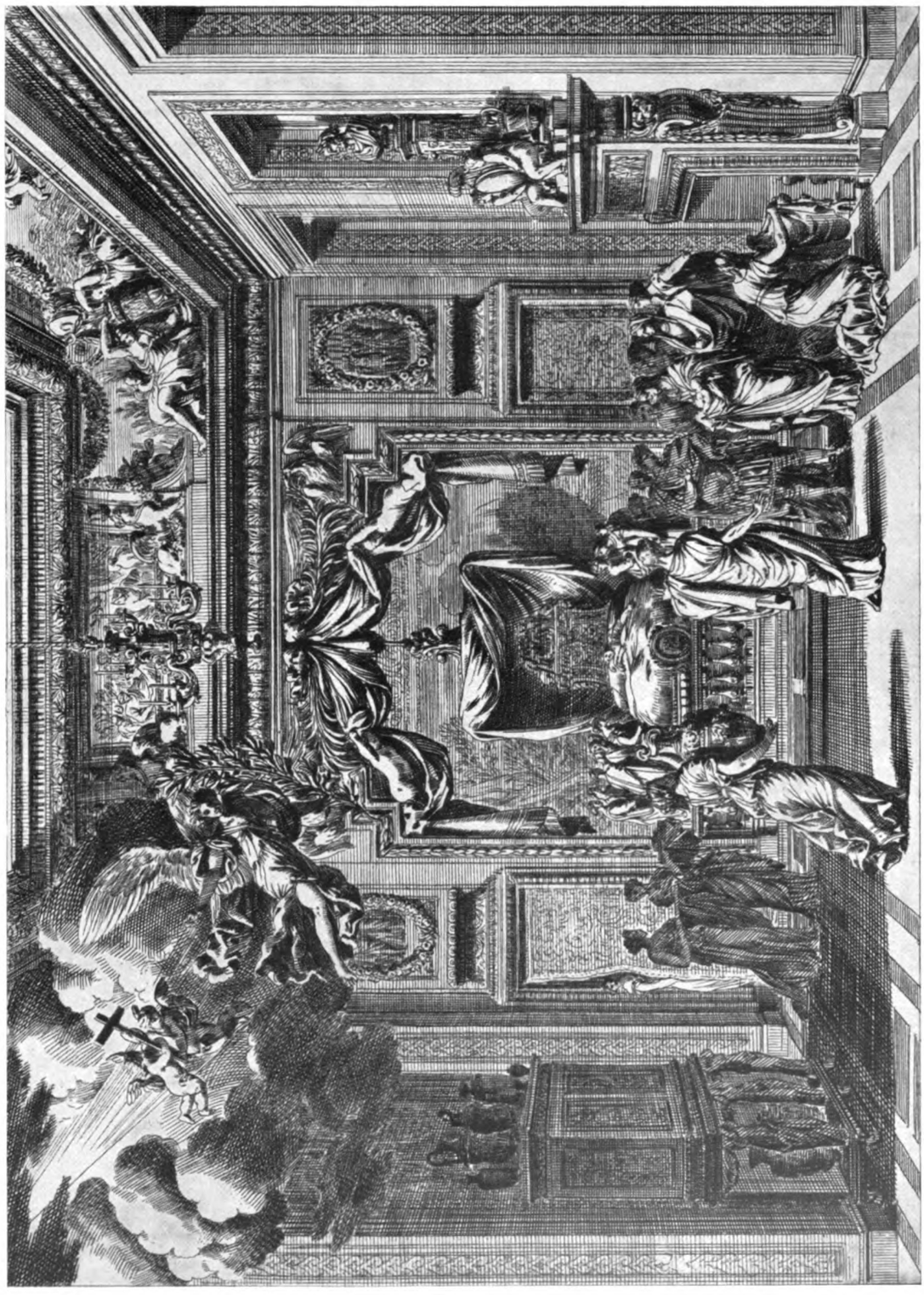
25. *Jean Lepautre. Gartensalon im Park von Trianon (Versailles)*



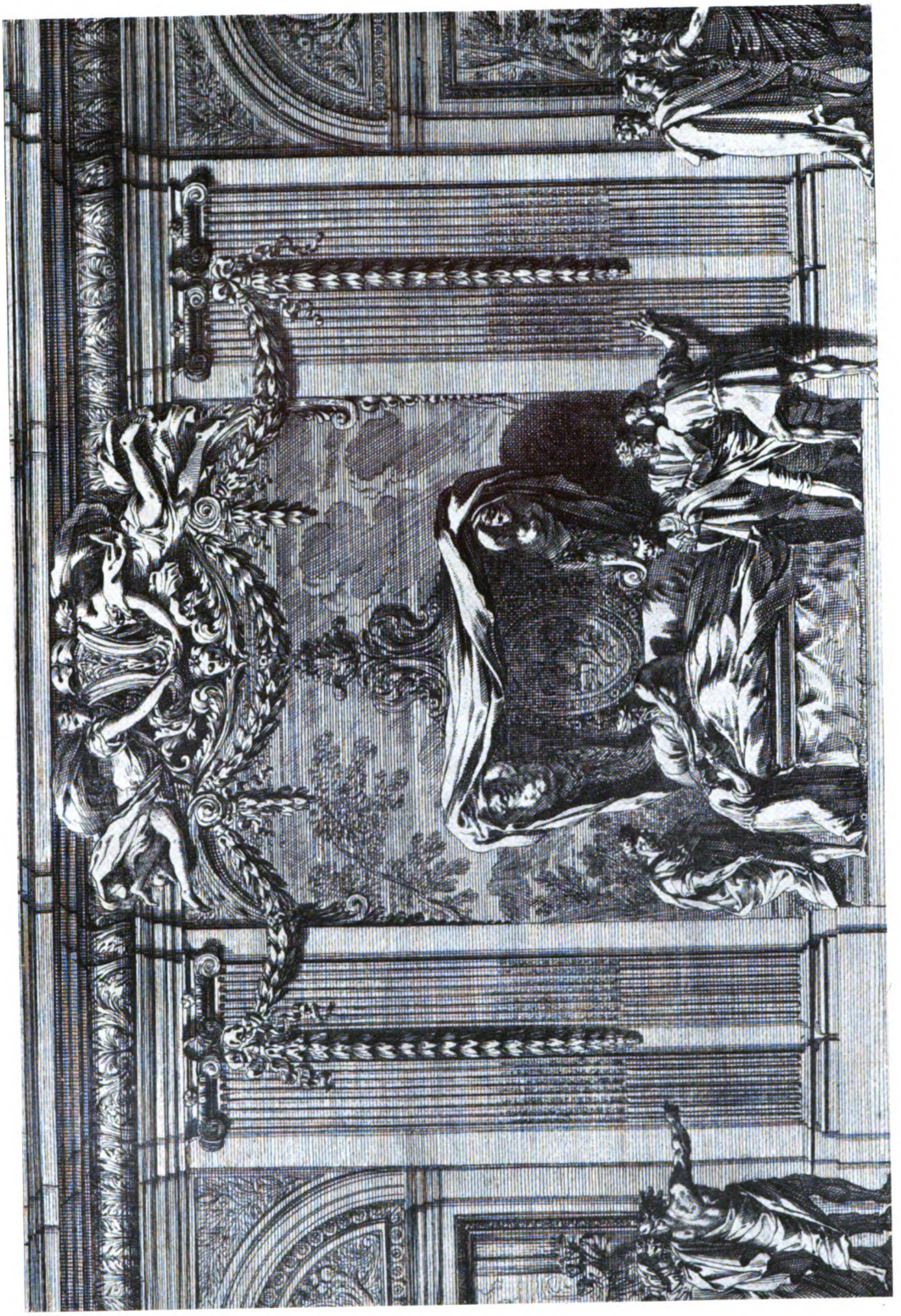
26. Jean Lepautre. Aus der Serie der großen Alkoven



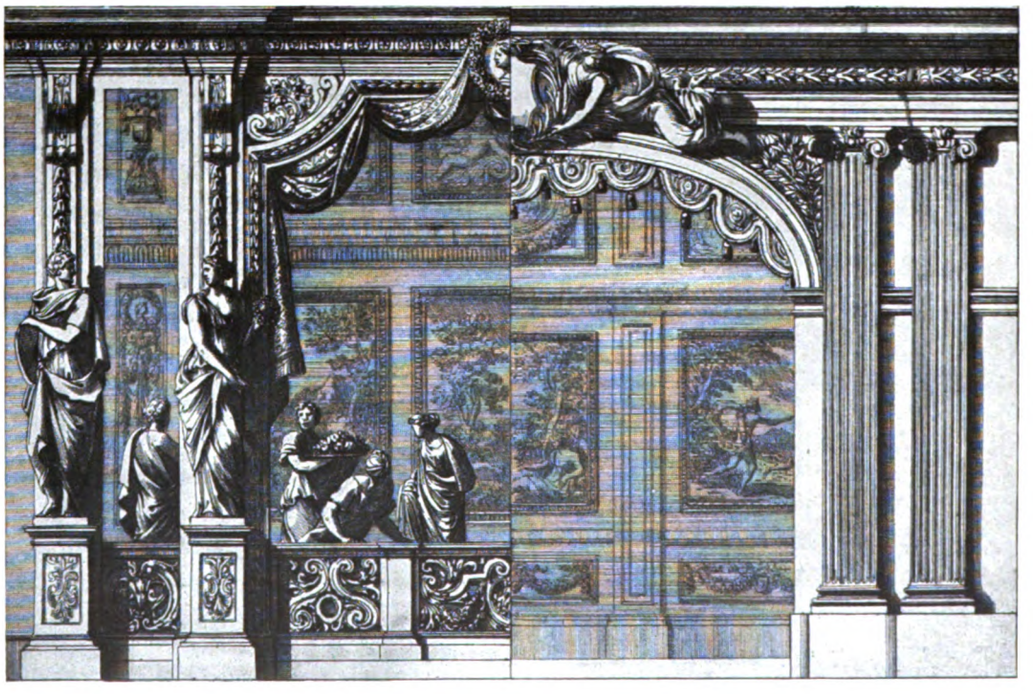
27. Jean Lepautre. Aus der Serie der großen Alkoven



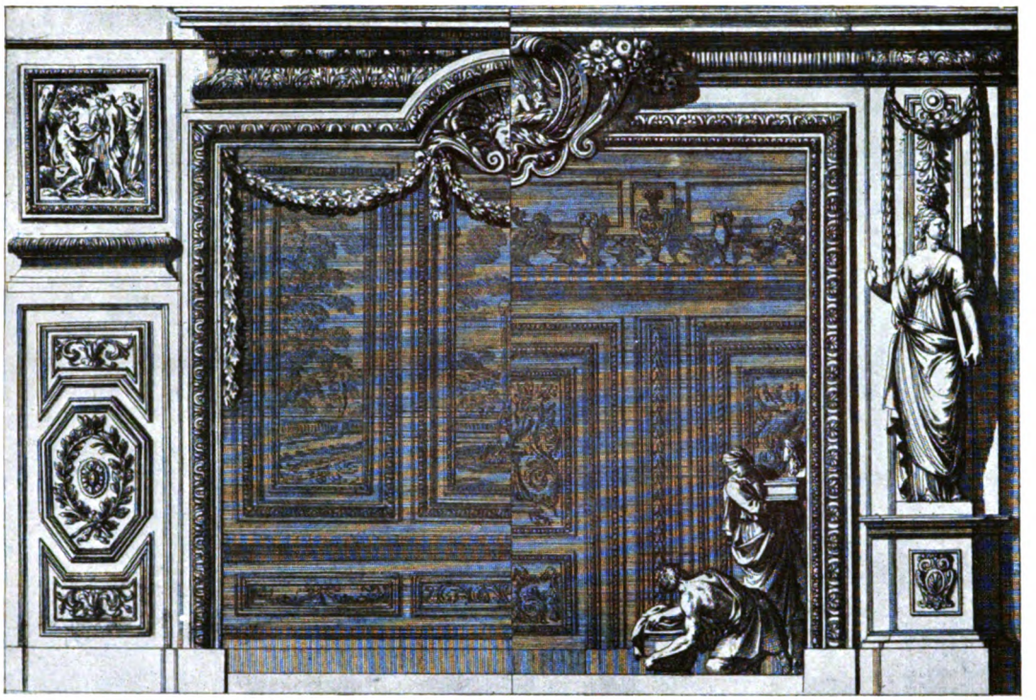
28. Jean Lepautre. Aus der Serie der großen Alkoven

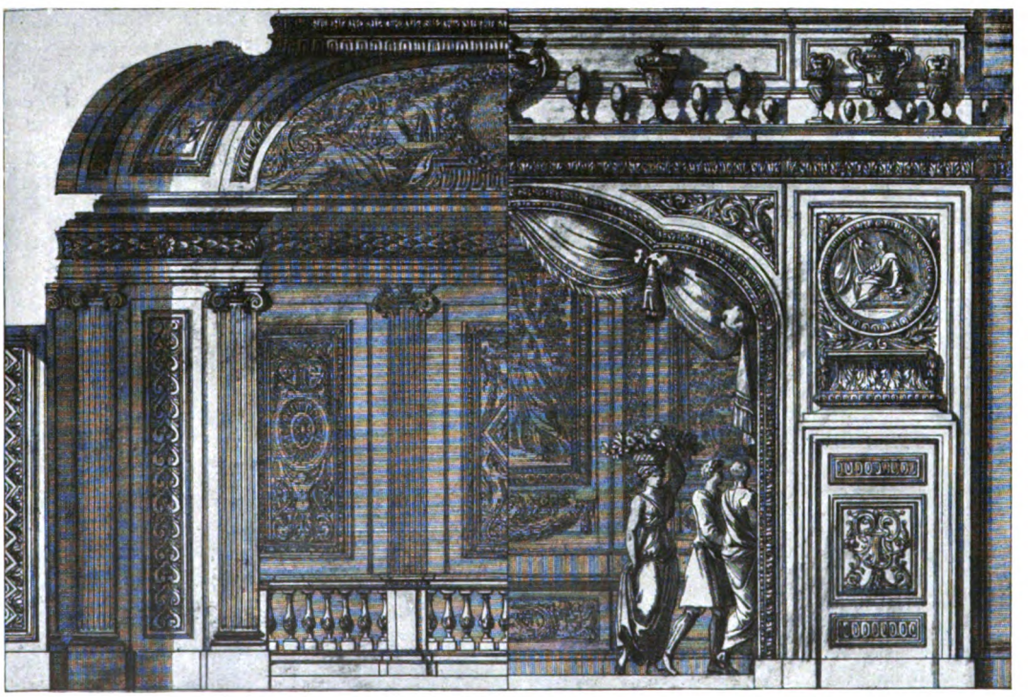


29. Jean Lepautre. Aus der Serie der großen Alkoven

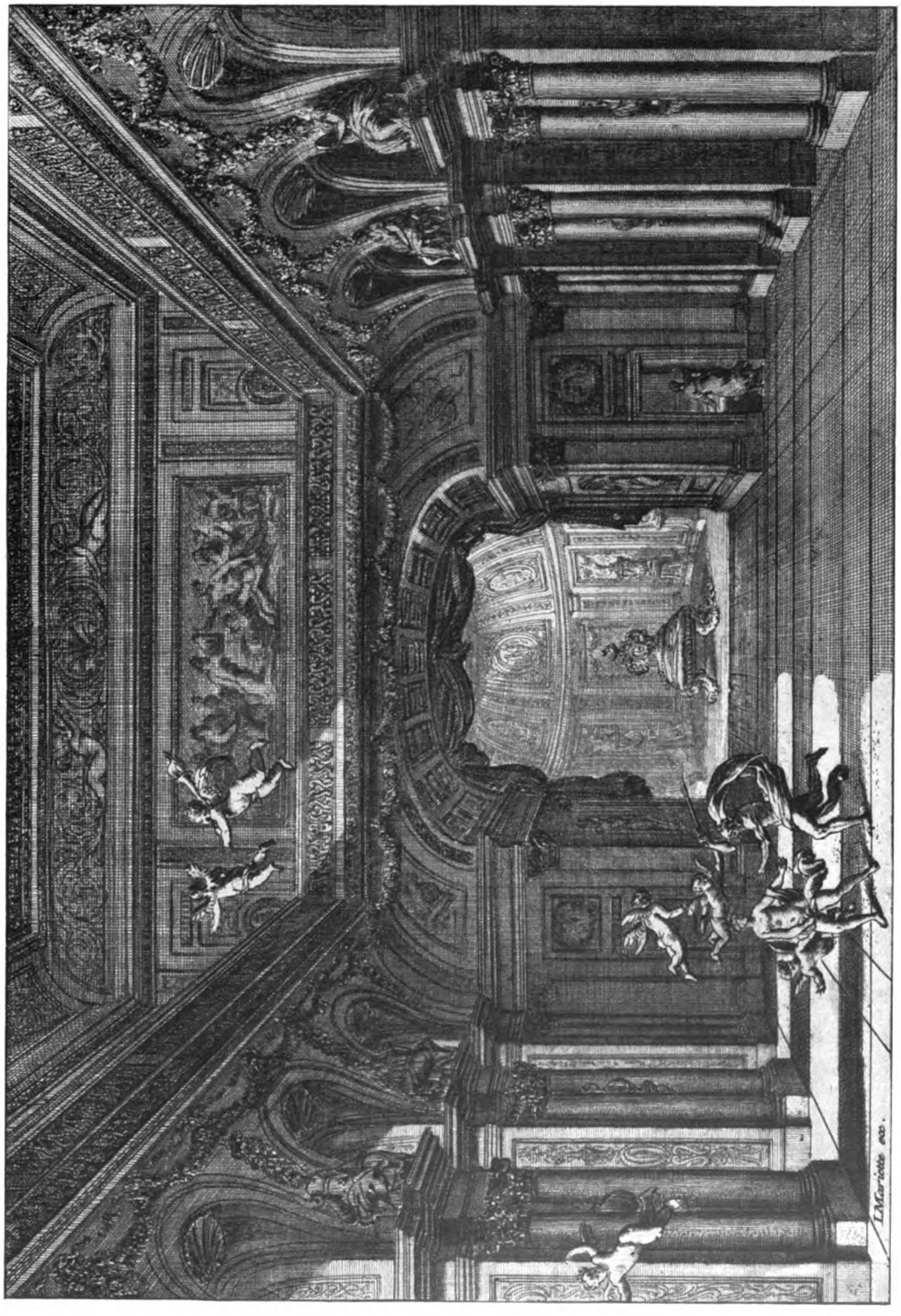


30—31. Jean Lepautre. Aus der Serie der kleinen Alkoven

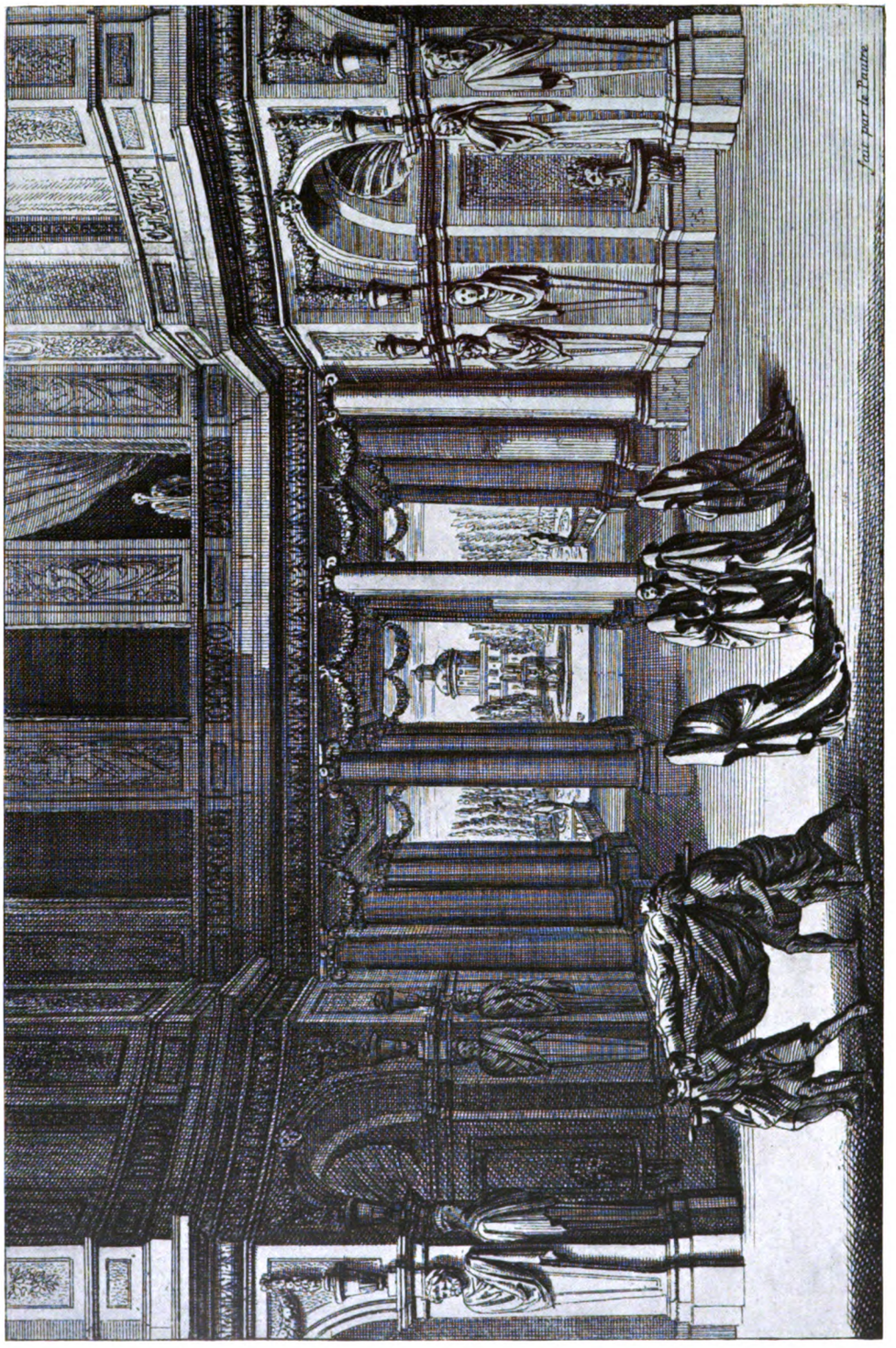




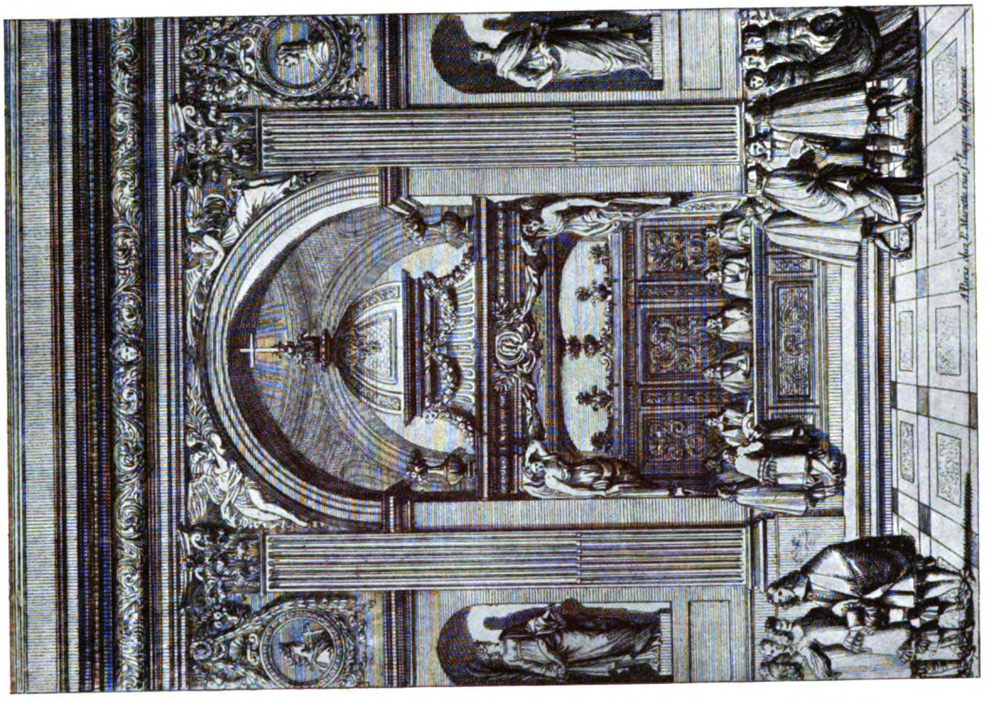
52—53. Jean Lepautre. Aus der Serie der kleinen Alkoven

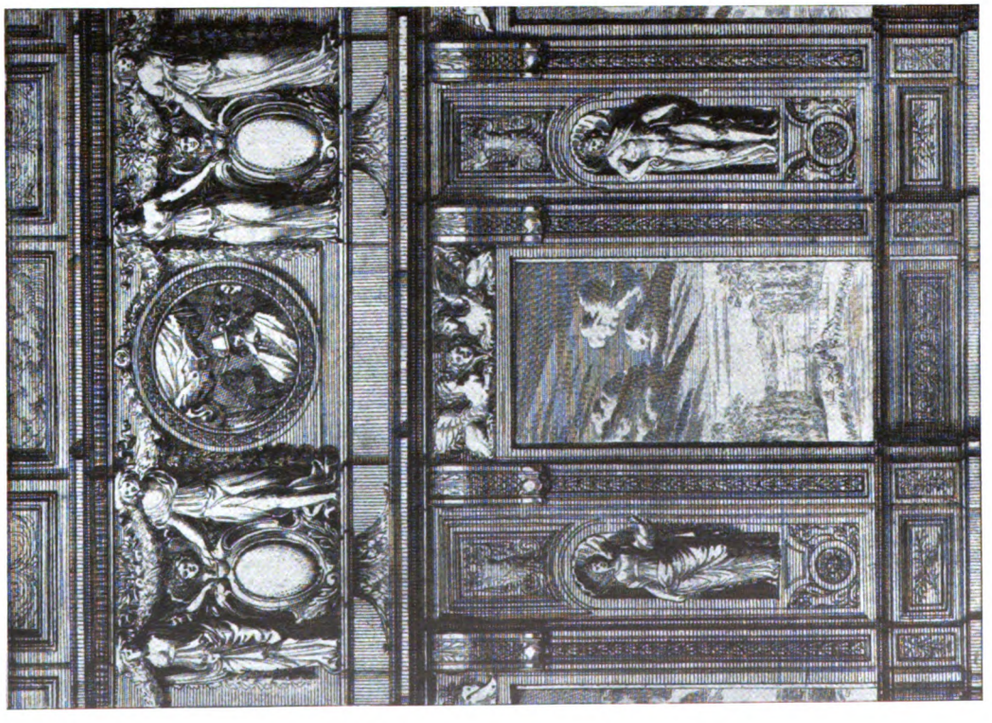


54. *Jean Lepautre*

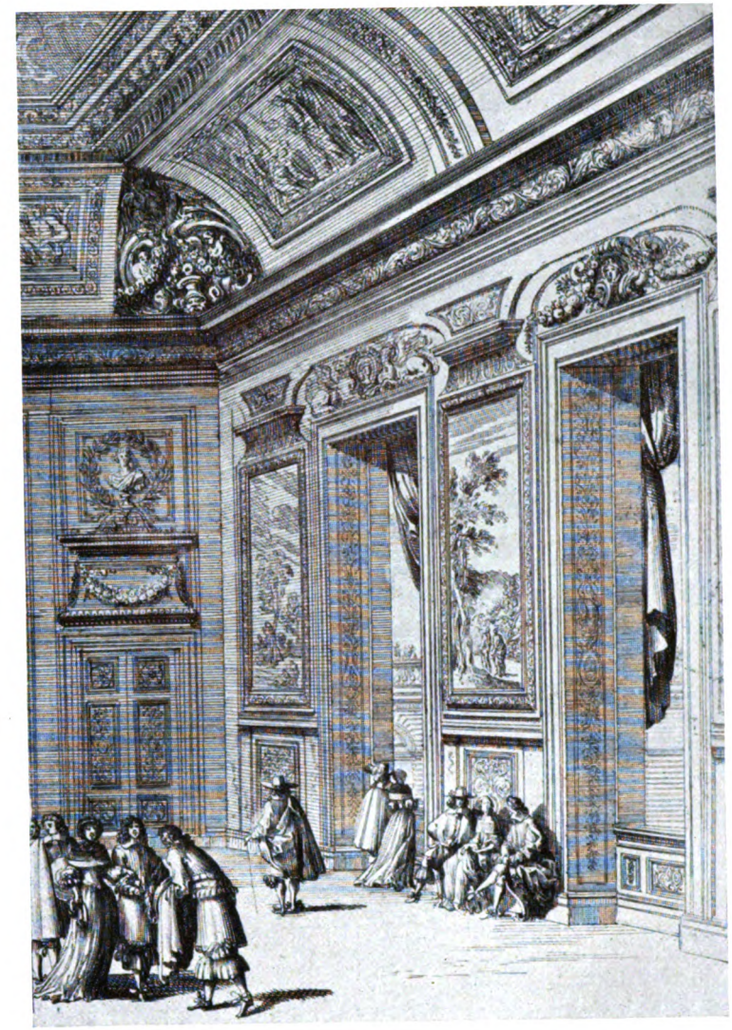


55. *Jean Lepautre.*

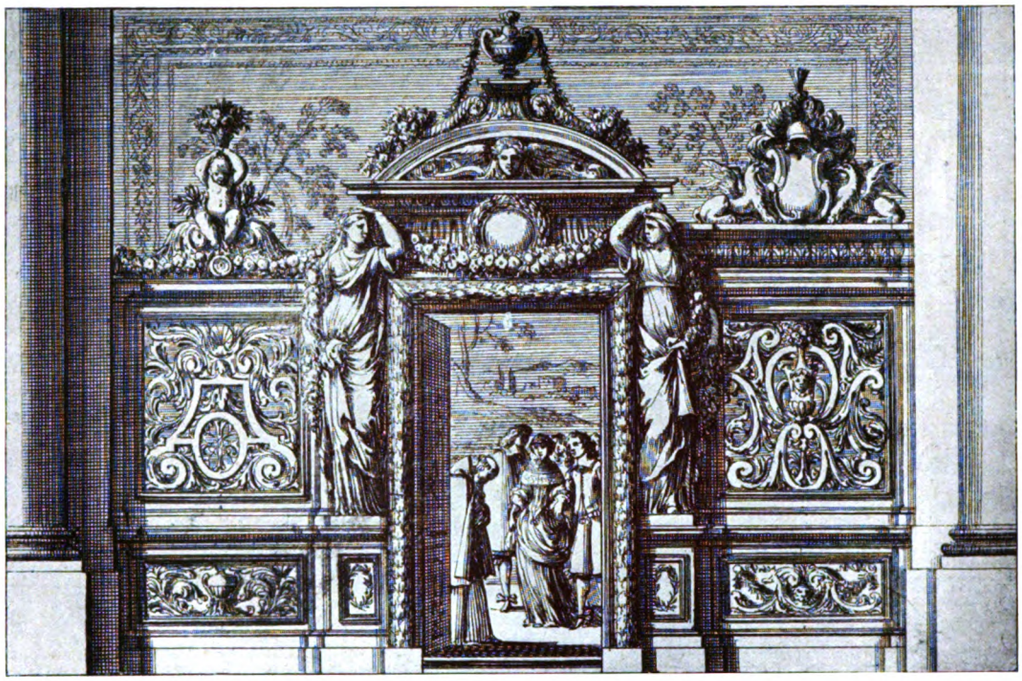


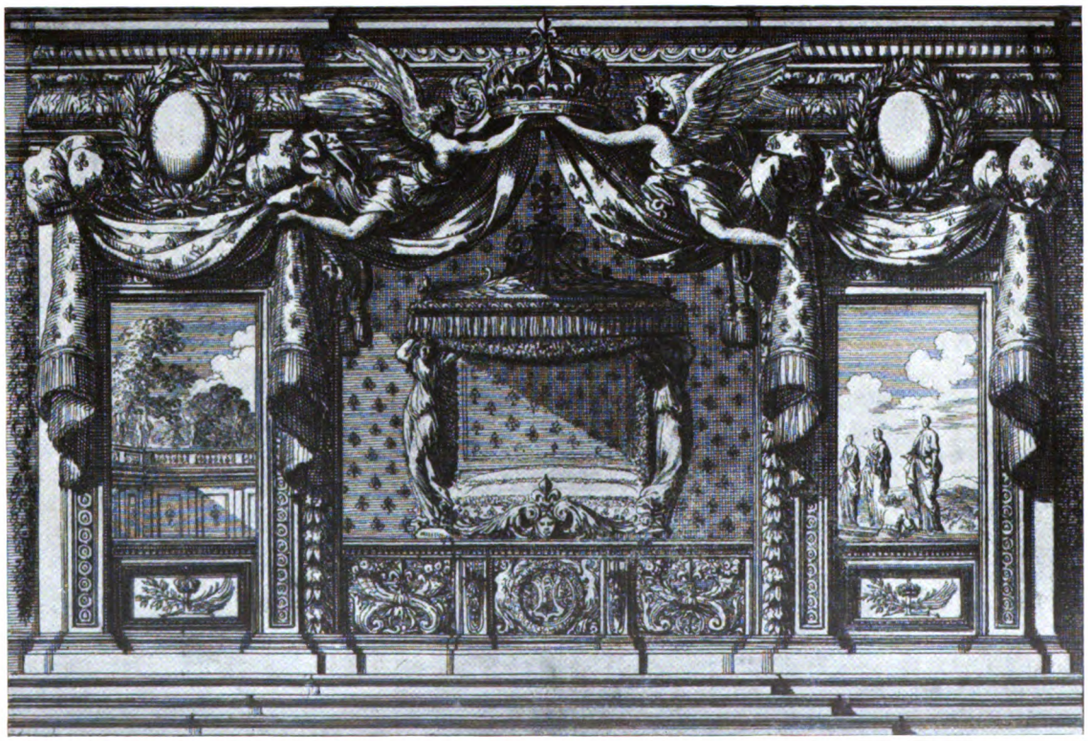


56—57. Jean Lepautre

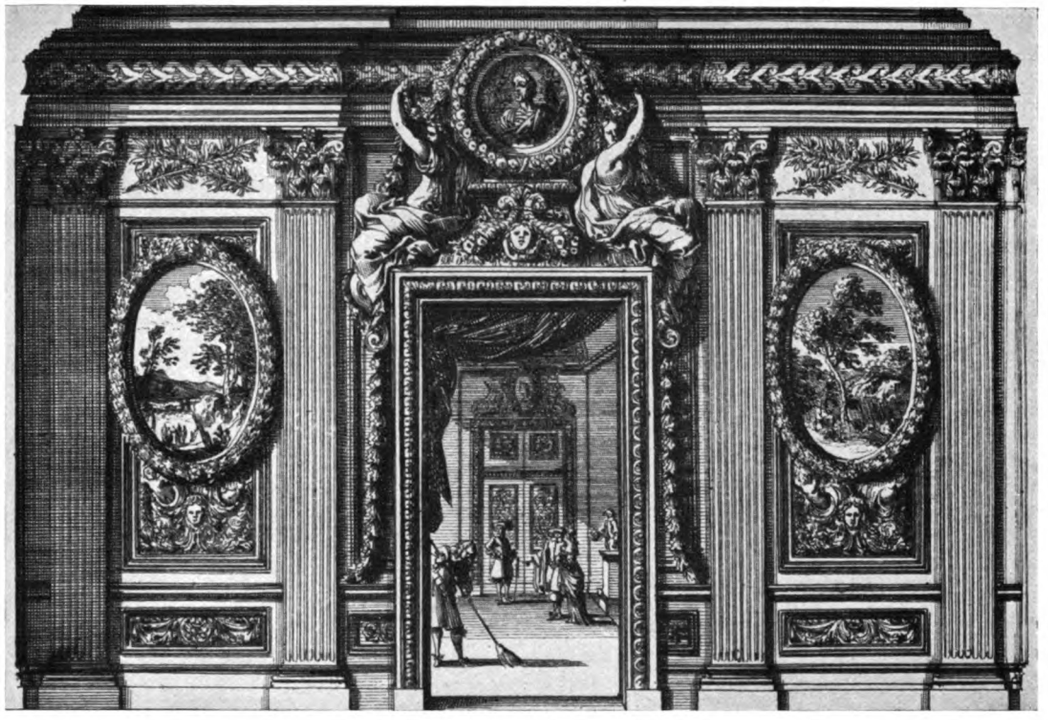


58—59. Jean Lepautre

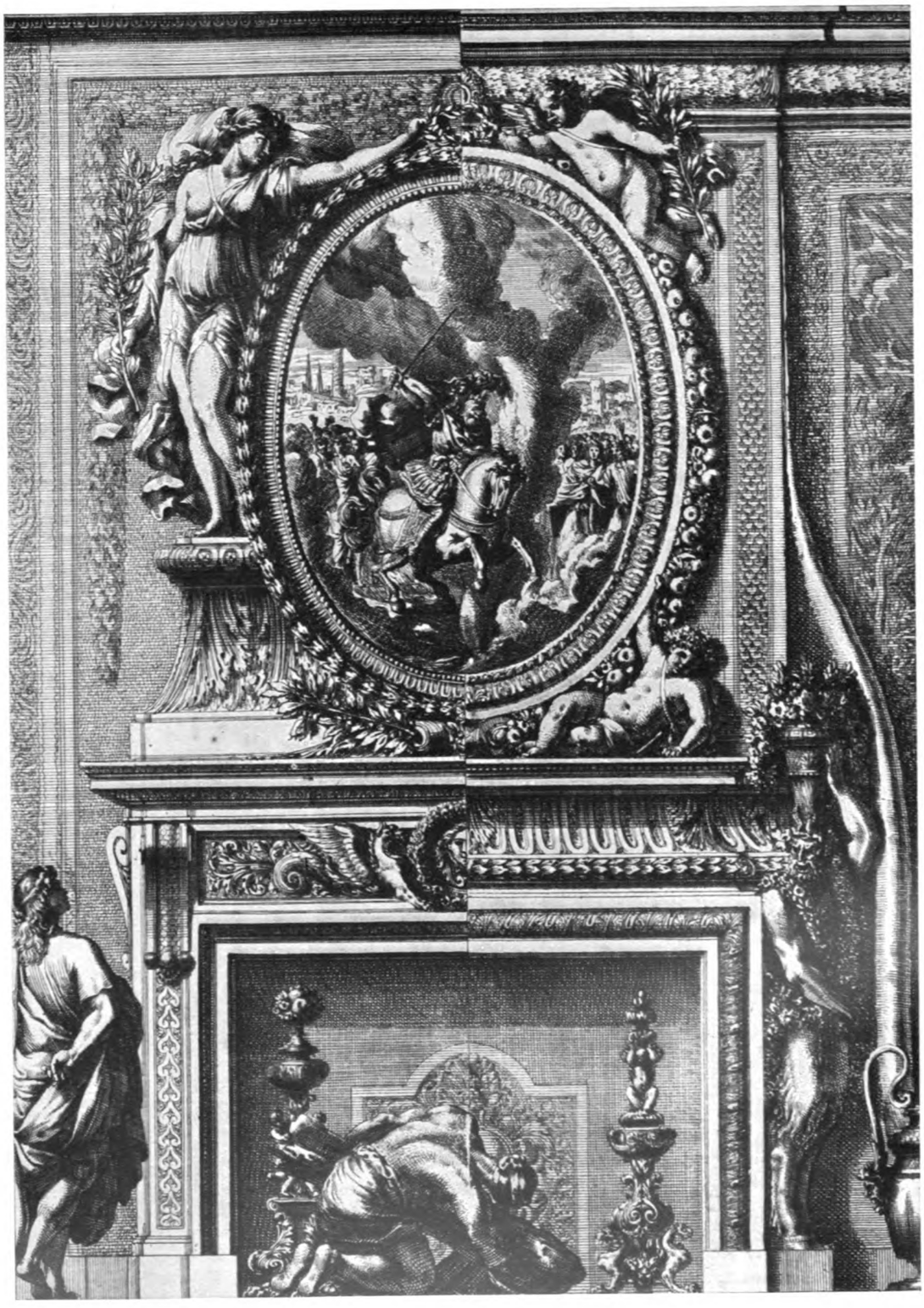




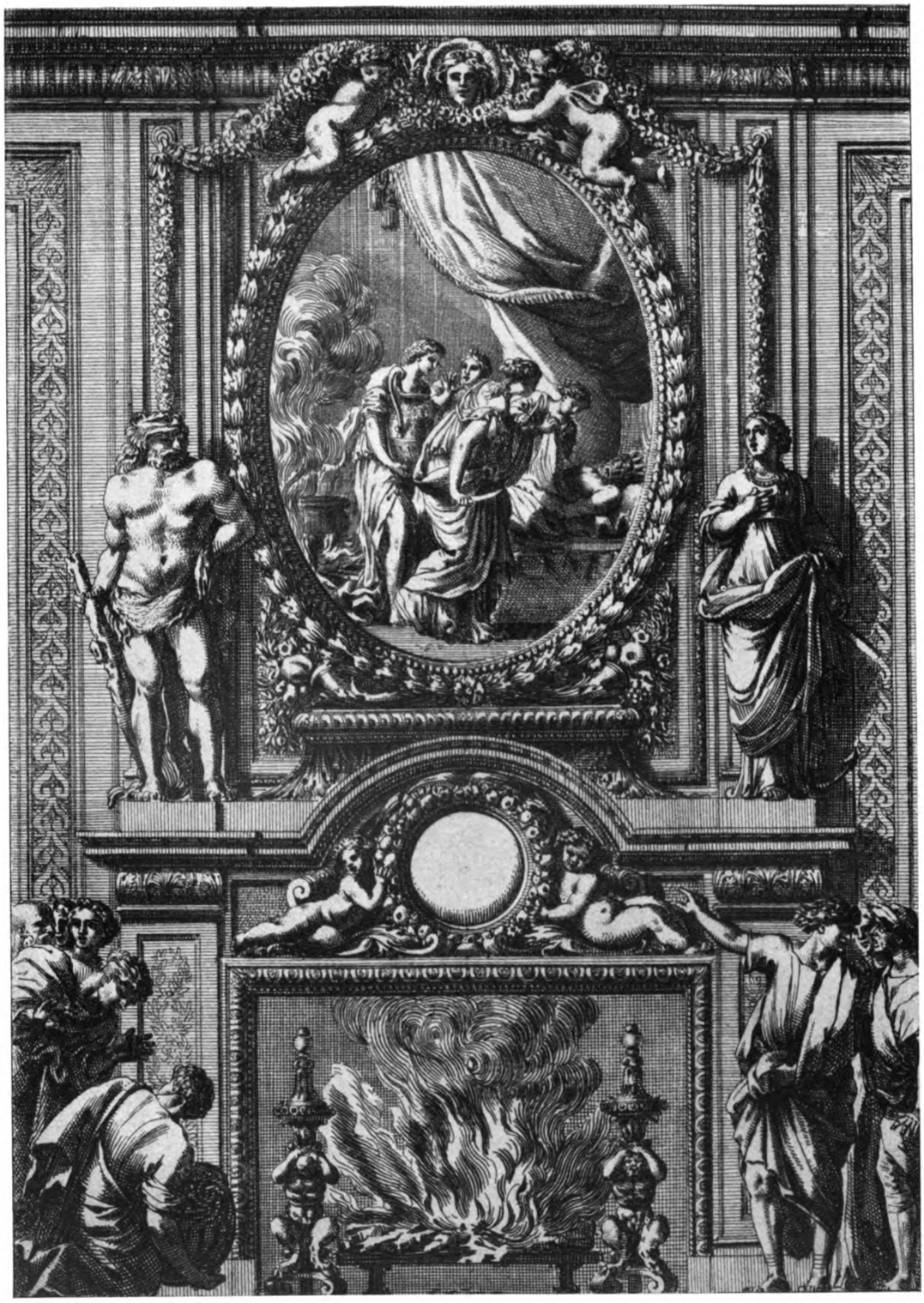
40—41. Jean Lepautre



42—43. Jean Lepautre

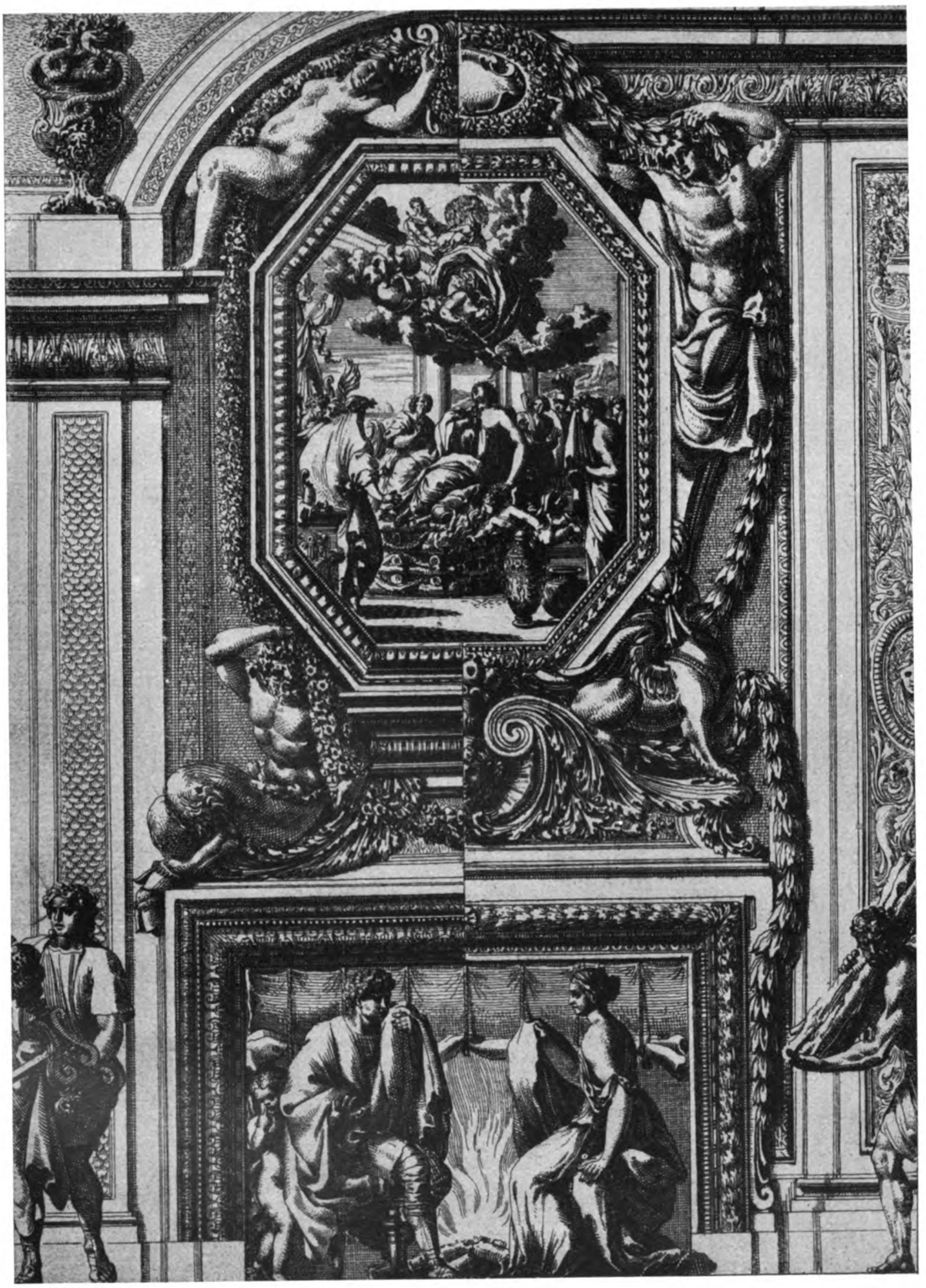


44. Jean Lepautre. Aus der Serie der großen **Kamine**

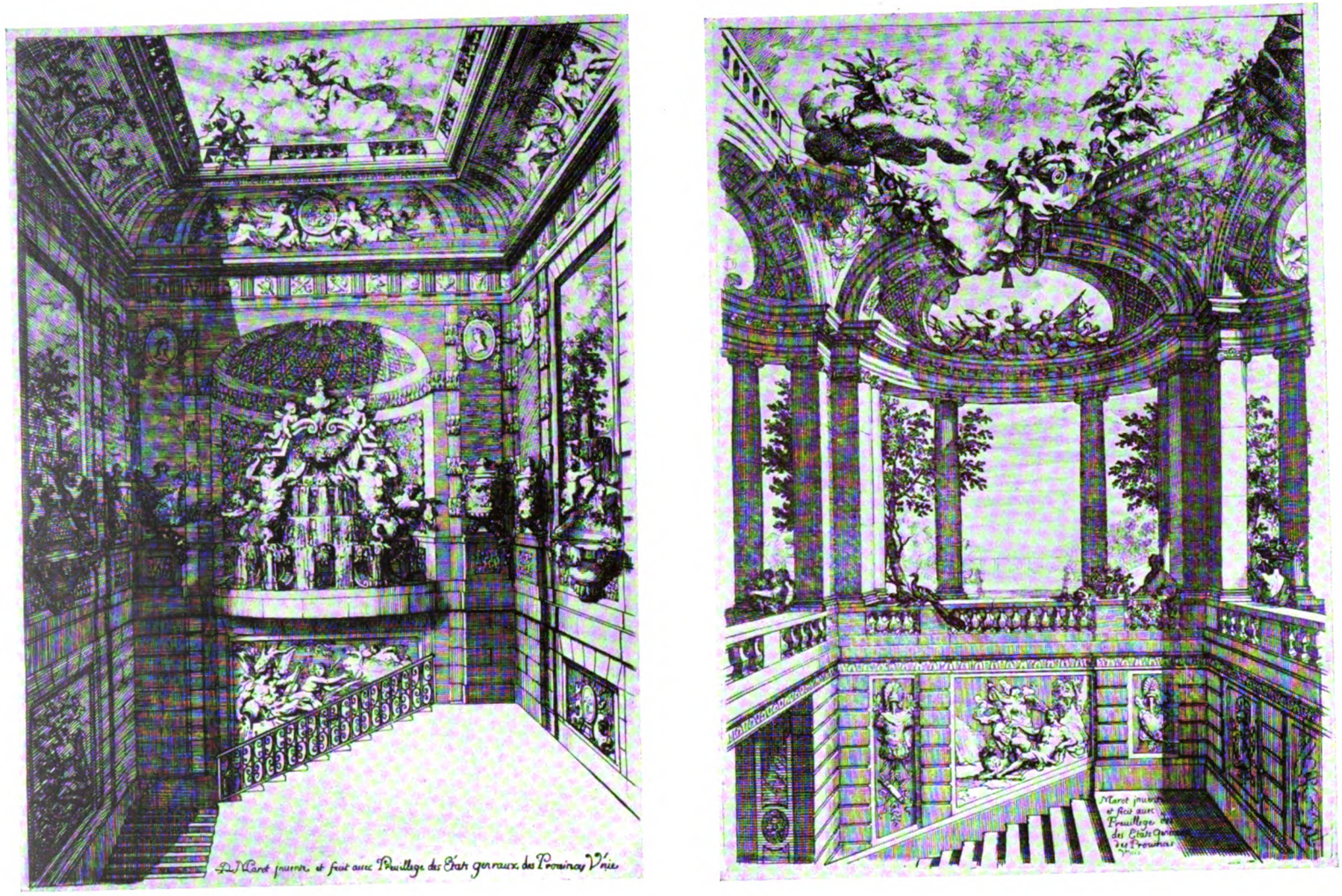


45. Jean Lepautre. Aus der Serie der großen Kamine

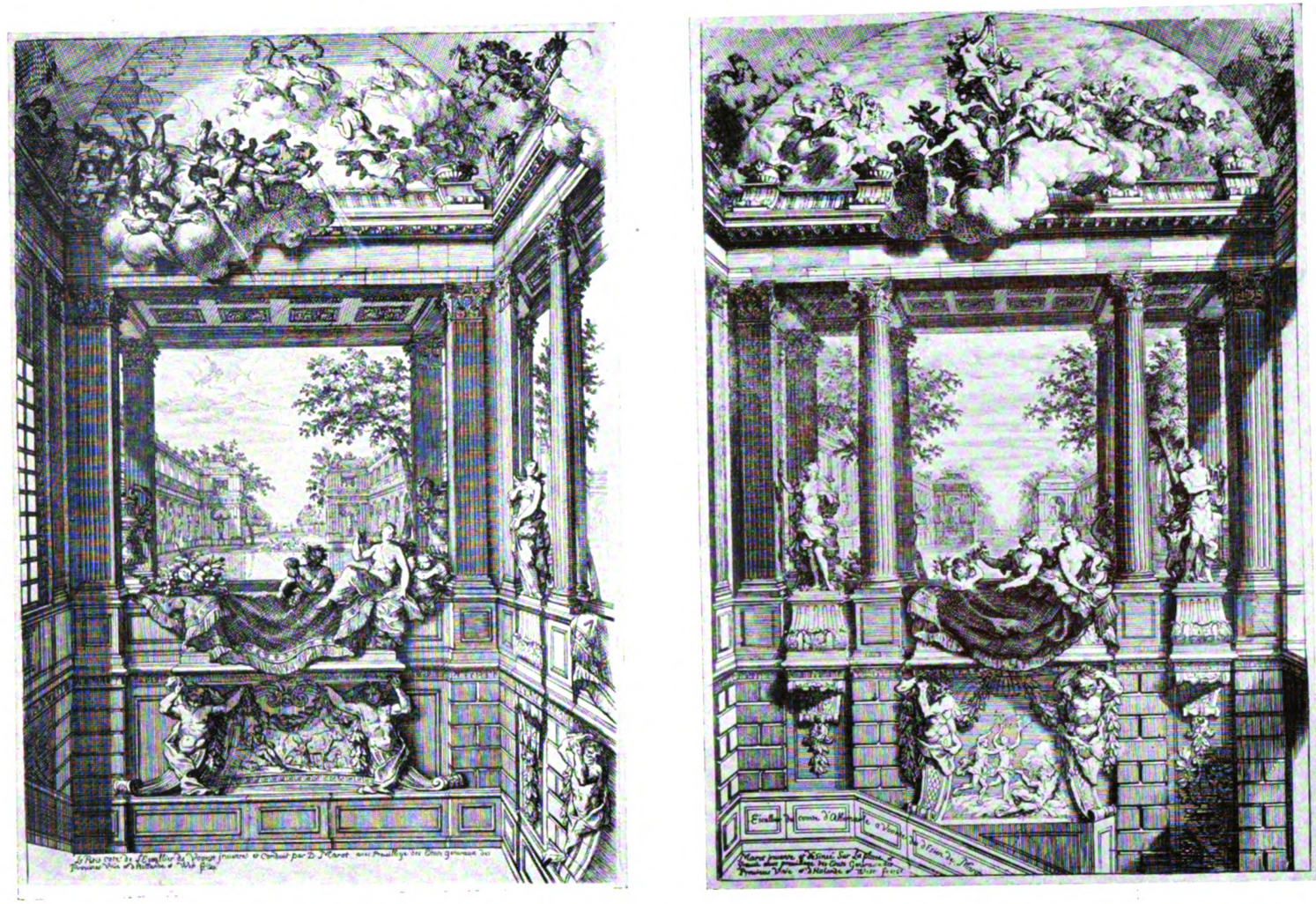
46. Jean Lepautre. Aus der Serie der großen Kamine



47. Jean Lepautre. Aus der Serie der großen Kamine



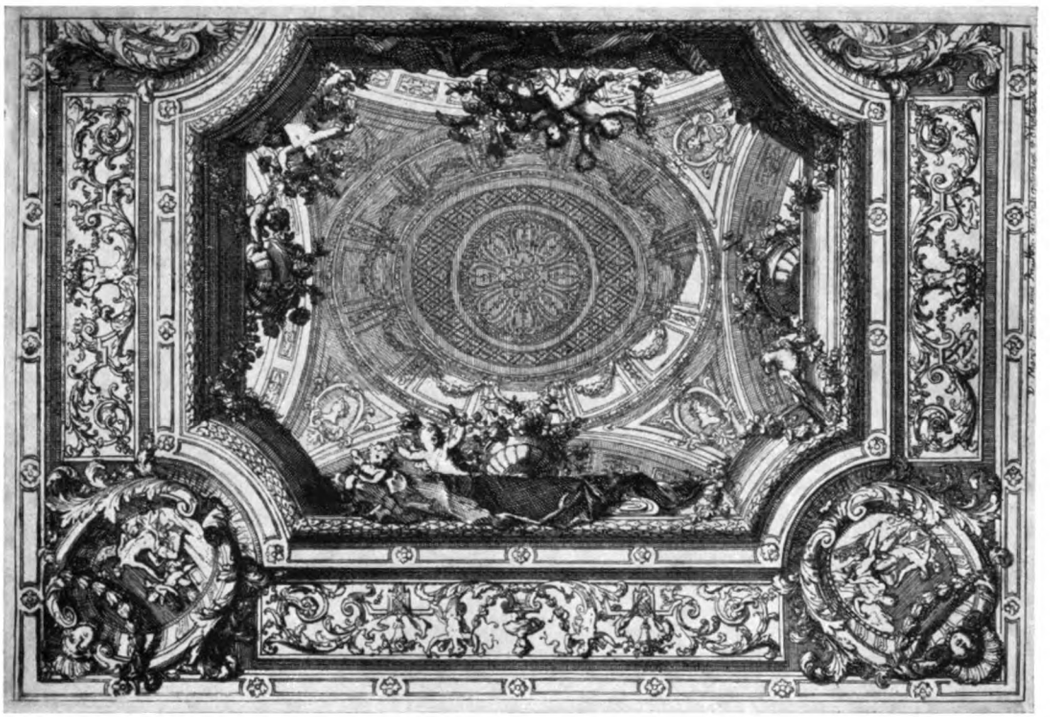
48—49. Daniel Marot. Entwürfe für Treppenhäuser

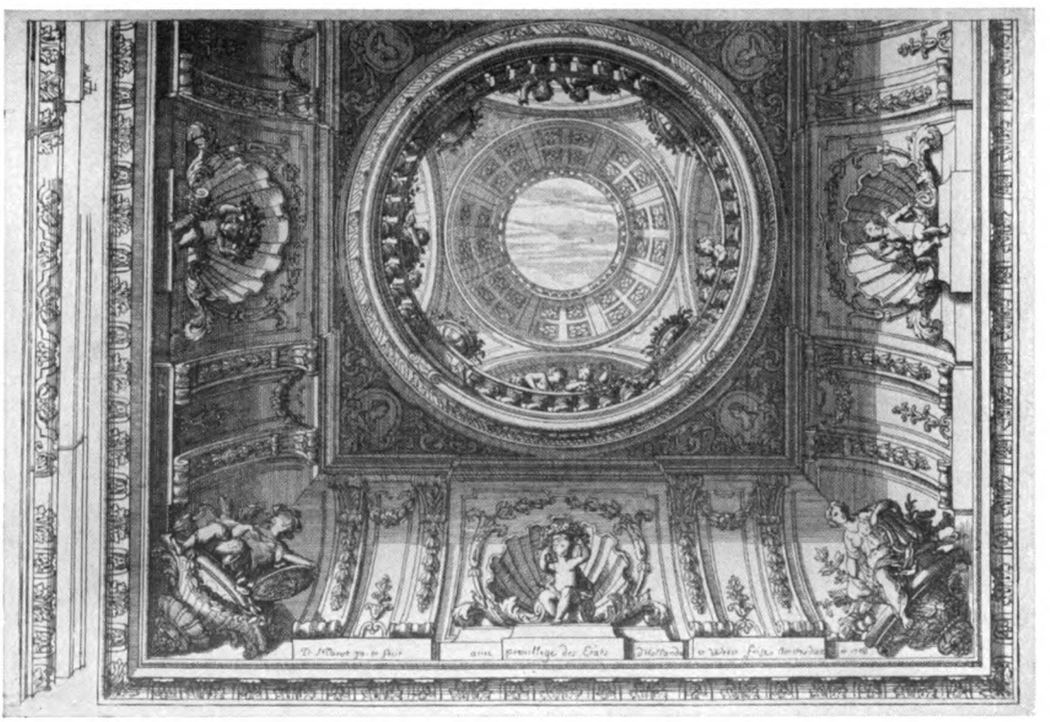


50—51. Daniel Marot. Entwurf für das Treppenhaus von Schloß Loo in Geldern 1690

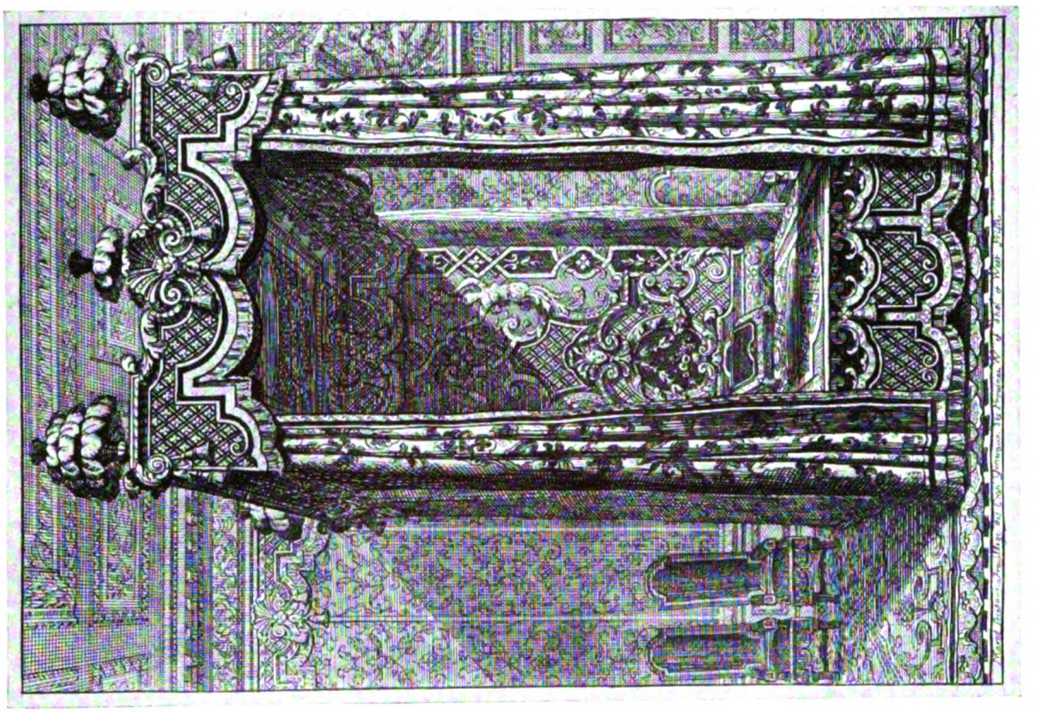
52. Daniel Marot. Zeichnung zu einer Decke

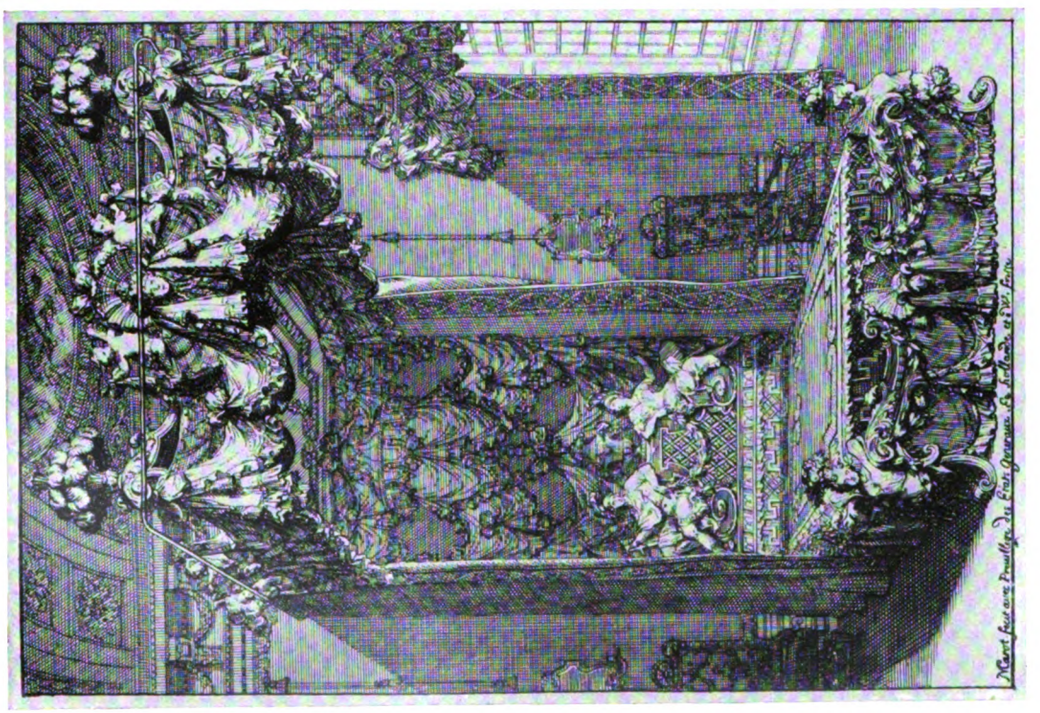
53. Daniel Marot. Entwurf zu einer Decke



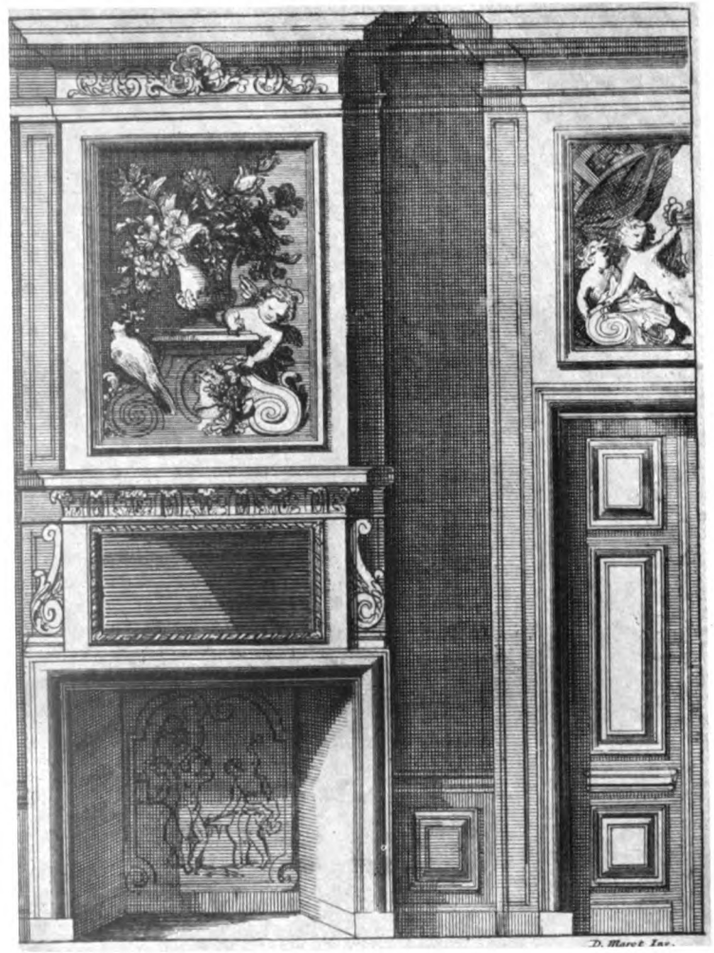


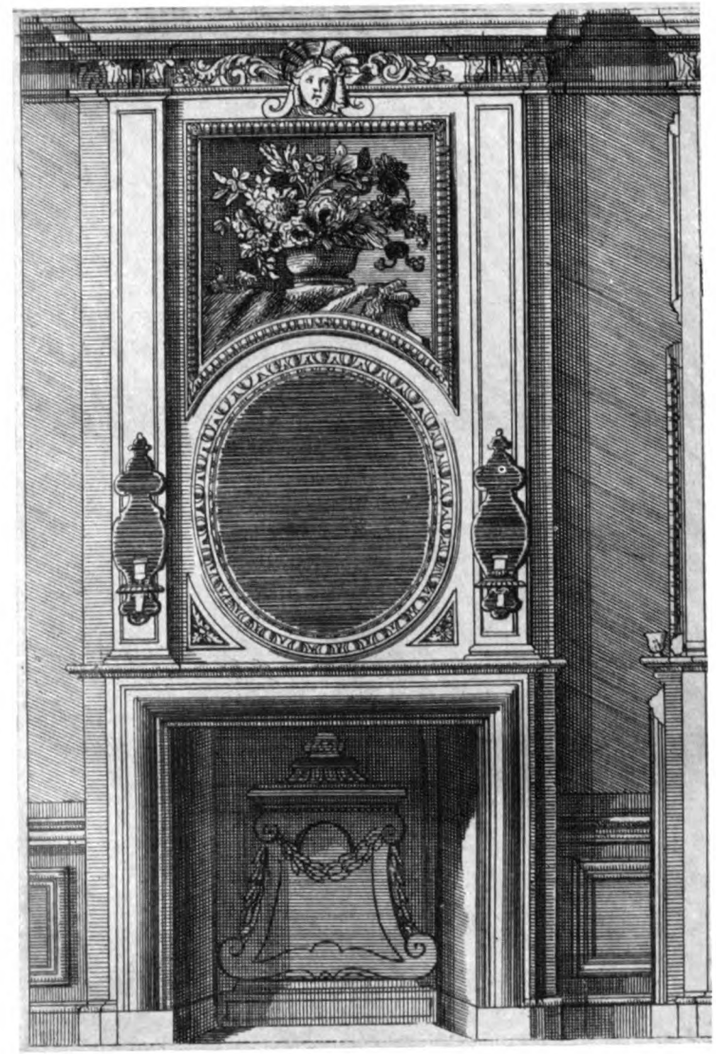
54—55. Daniel Marot. Deckenentwürfe



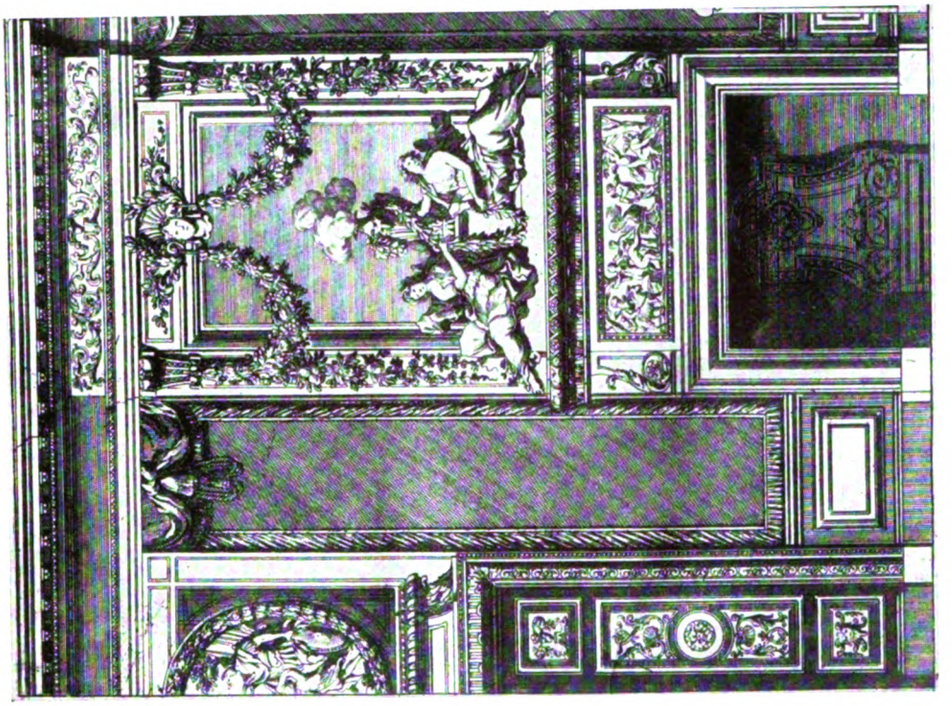


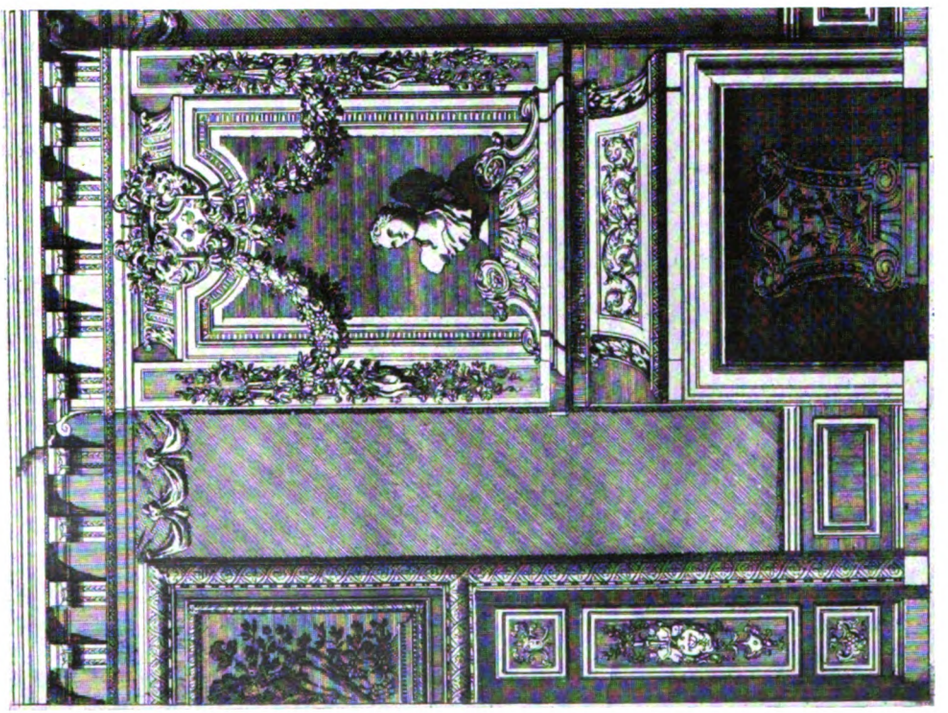
56–57. Daniel Marot. Prunkbetten



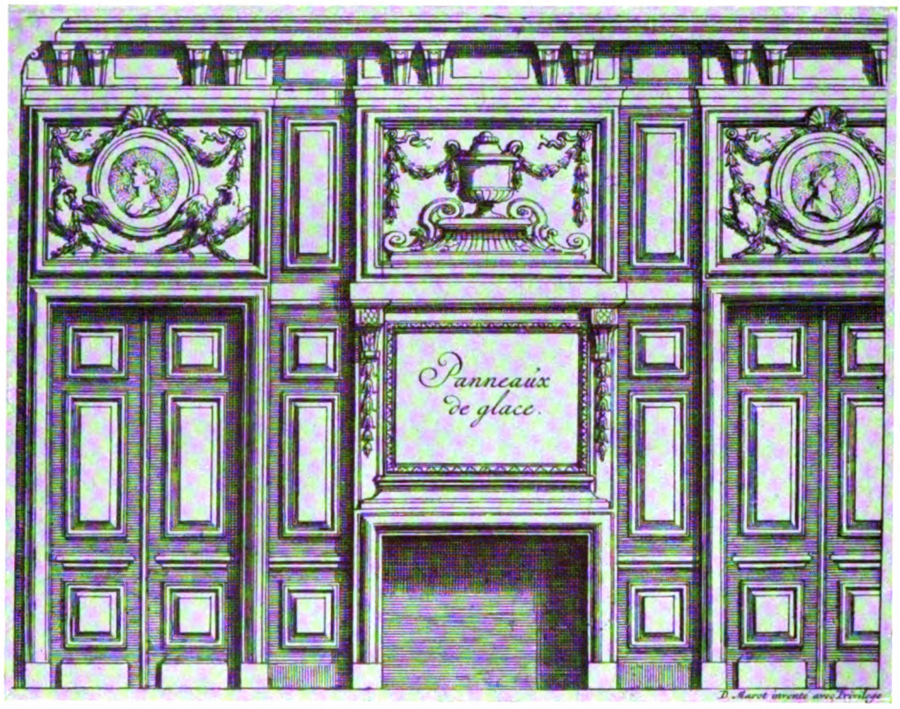


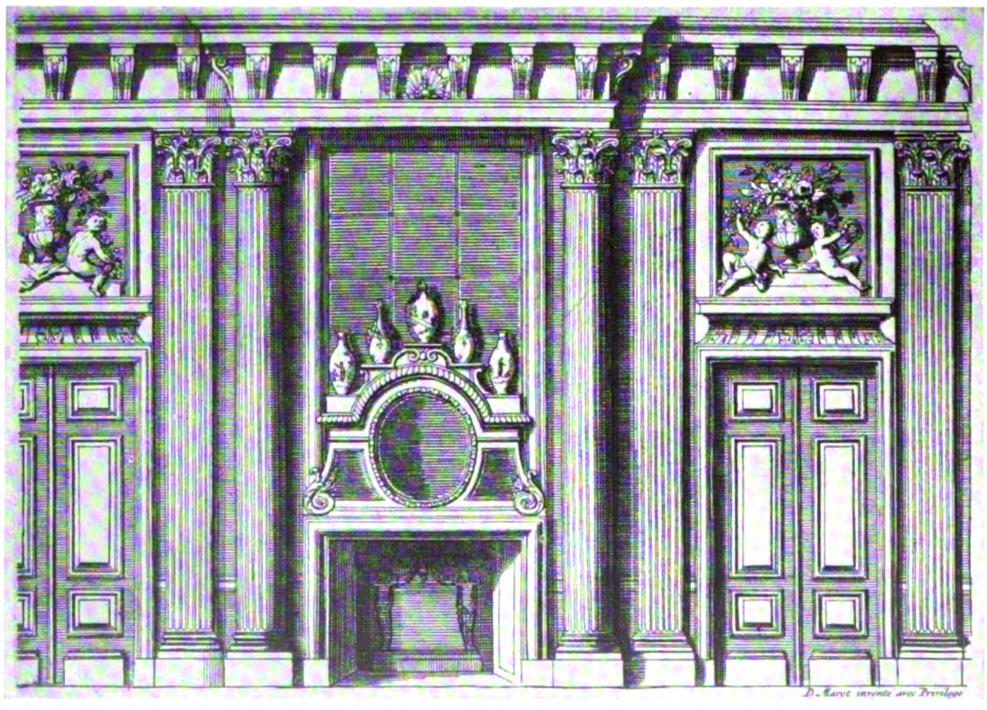
58—59. Daniel Marot. Kamine



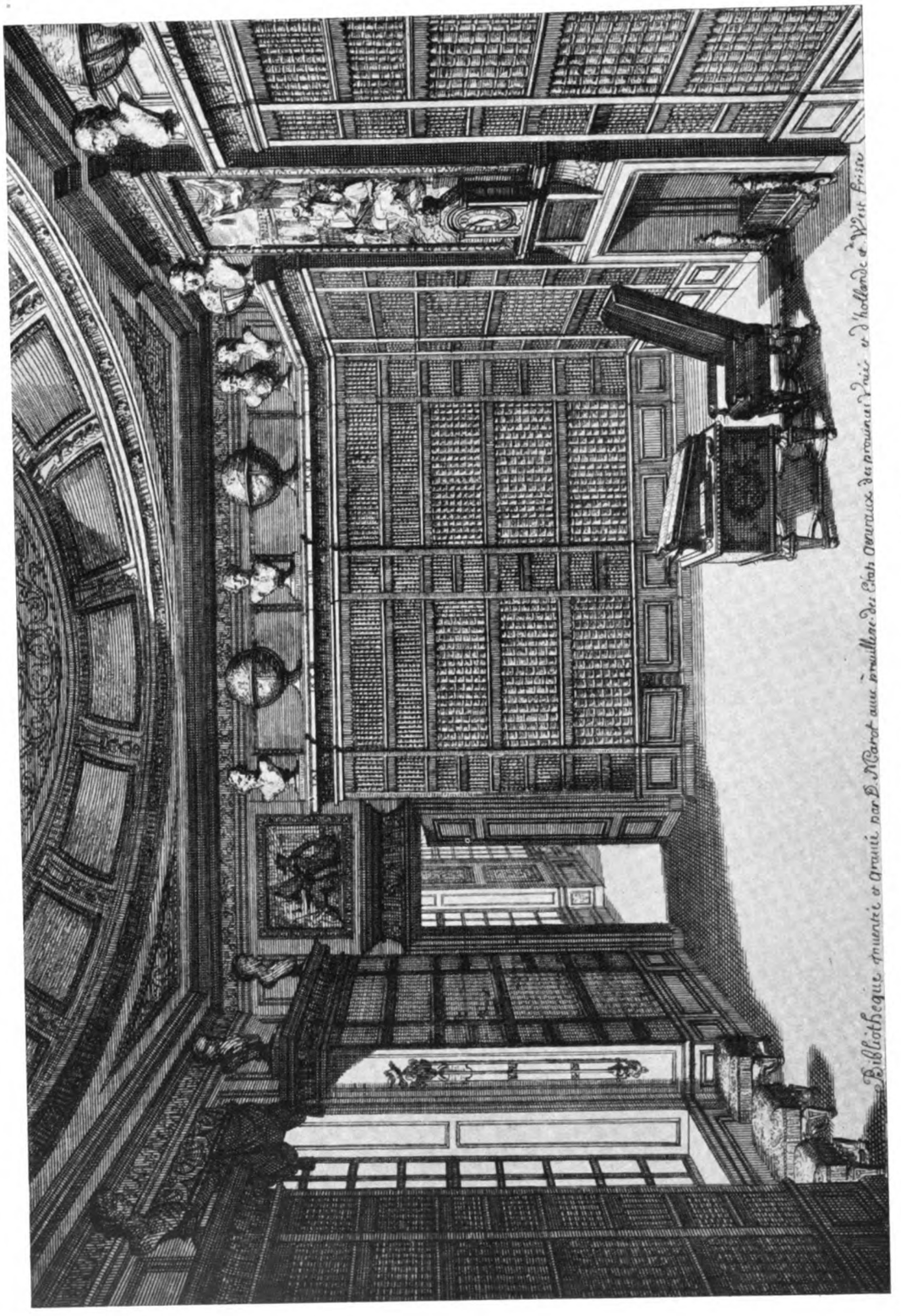


60—61. Daniel Marot. Kamine

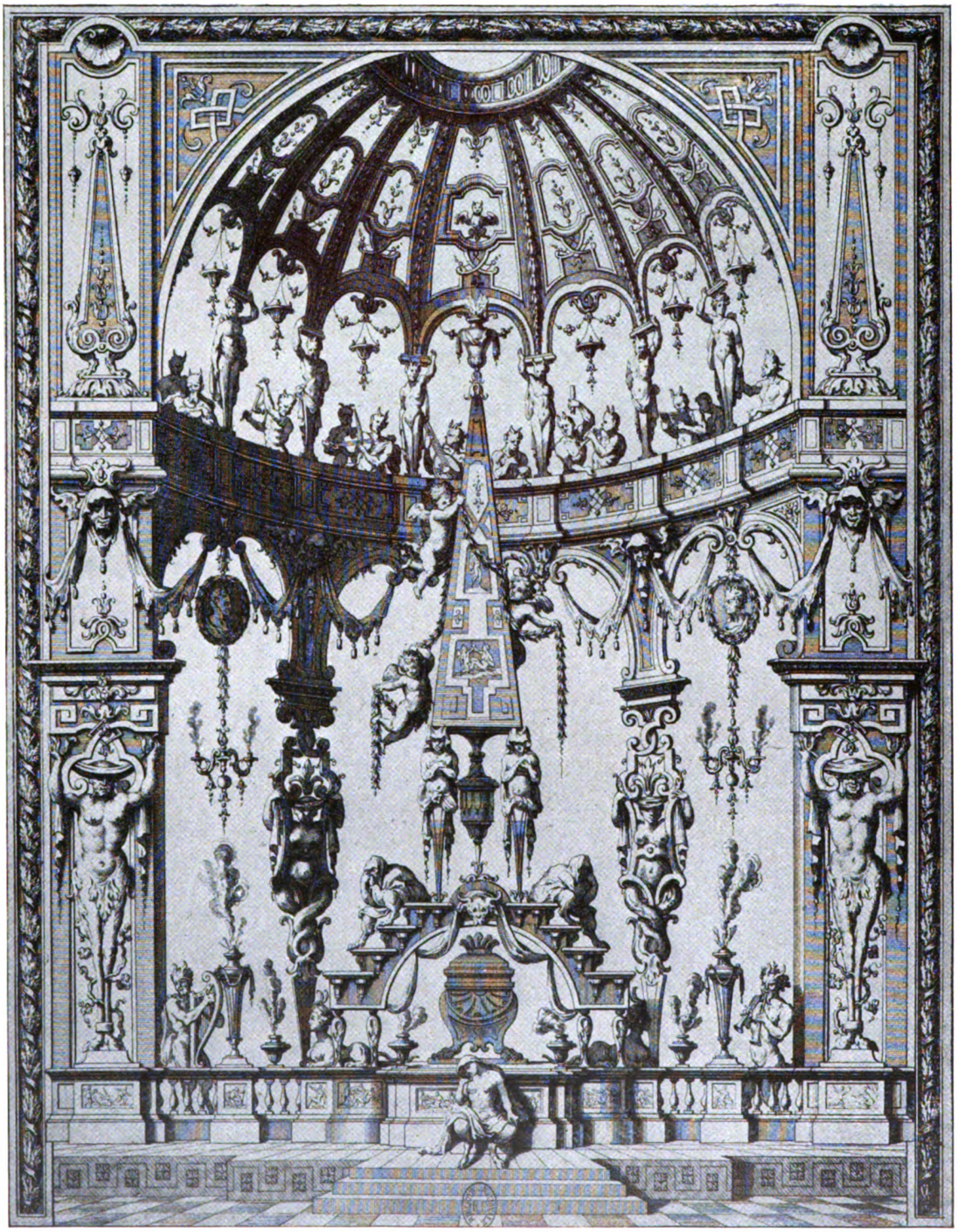




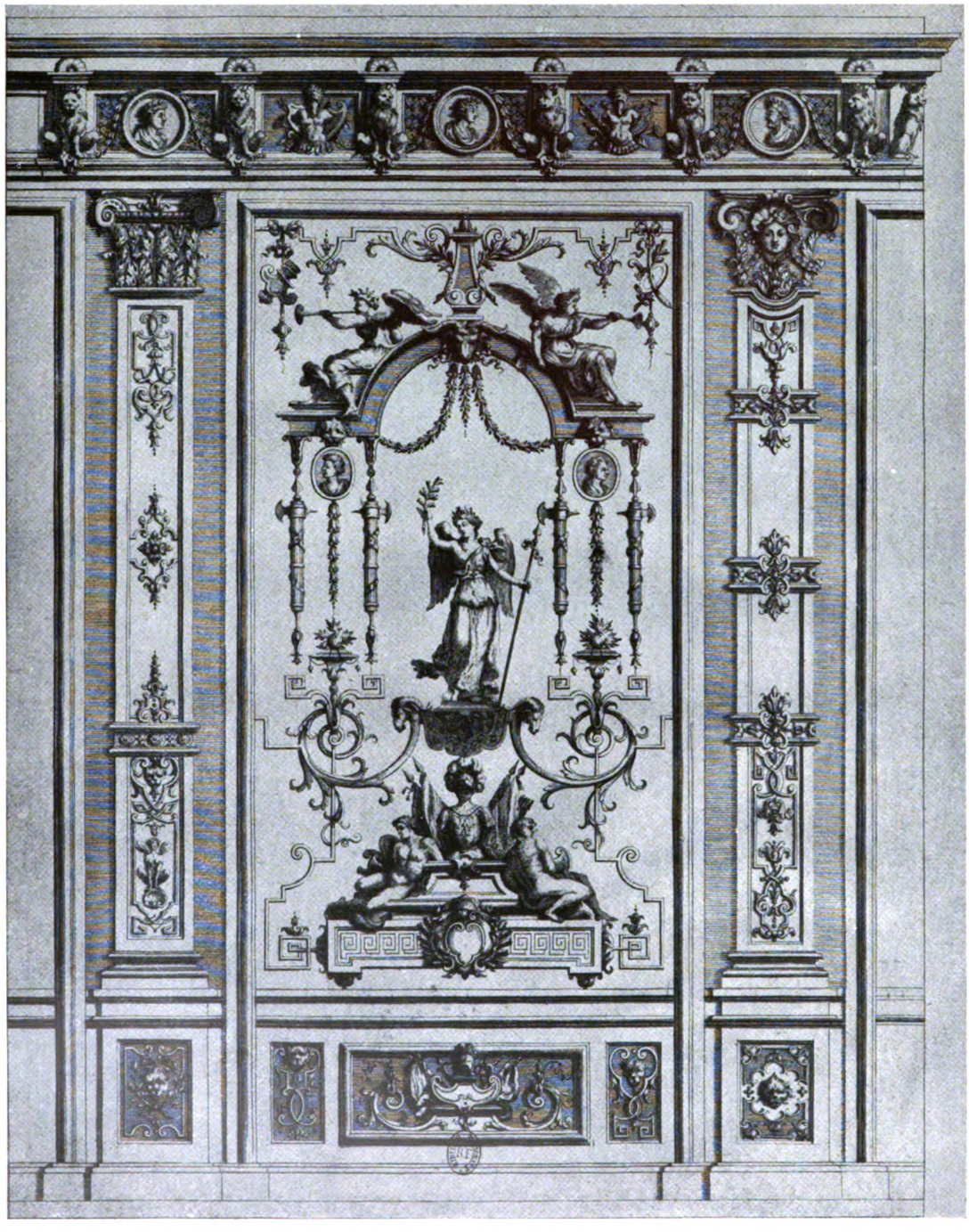
62—65. Daniel Marot. Wandkompositionen



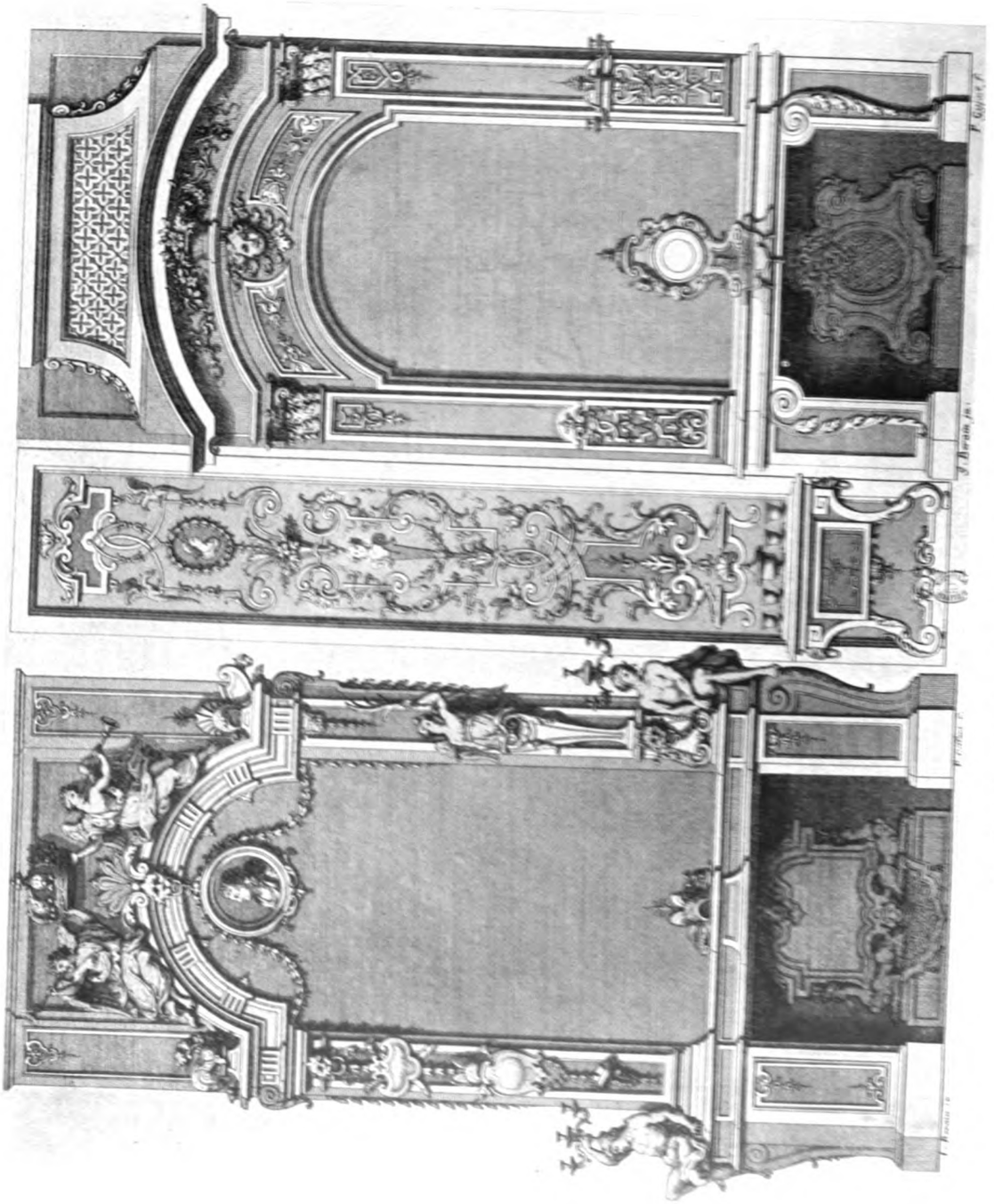
64. Daniel Marot. Entwurf für ein Bibliothekzimmer



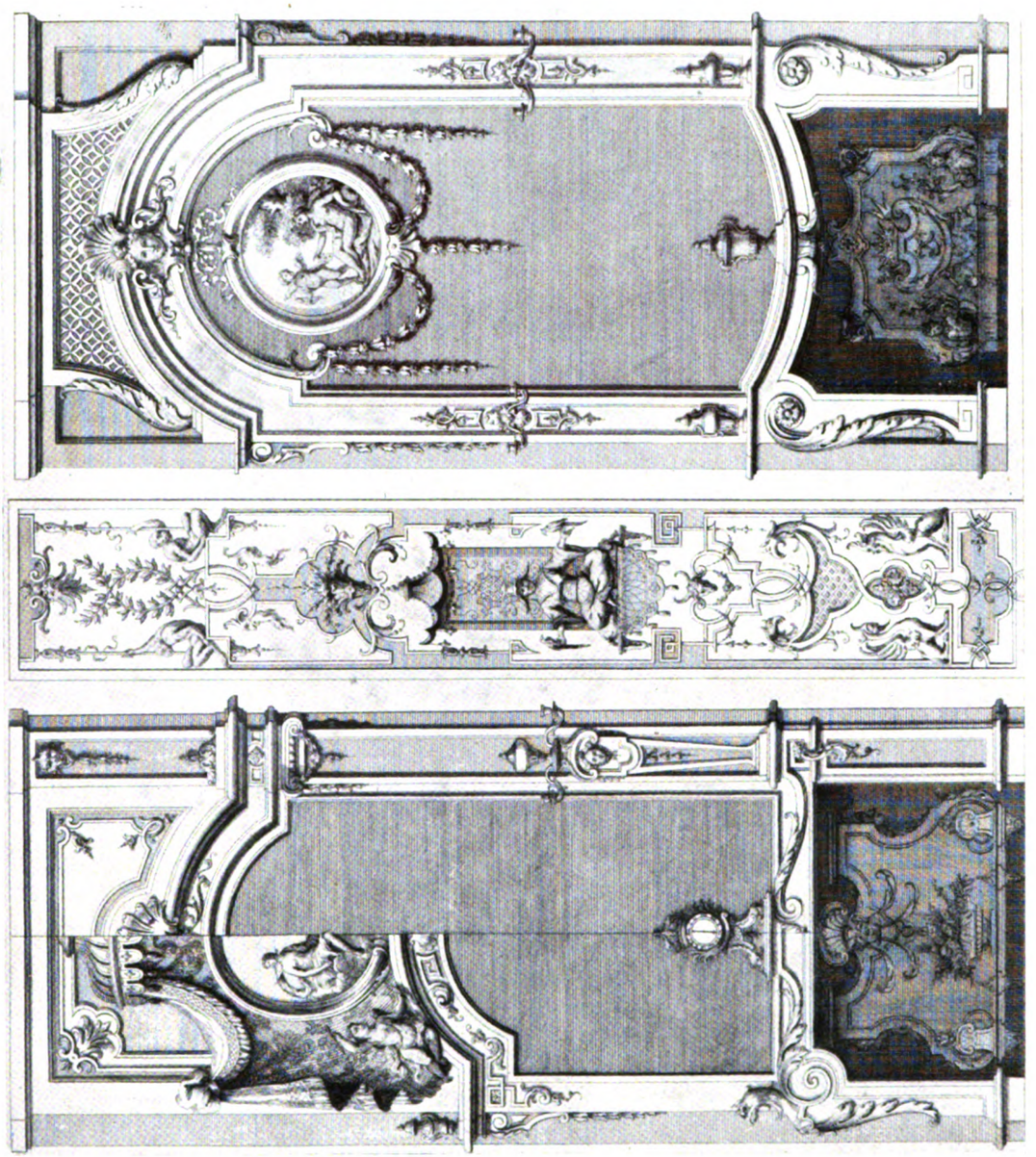
65. Jean Berain. Wandfüllung, Halbkuppel im Groteskenstil



66. Jean Berain. Wandfüllung mit Grotesken



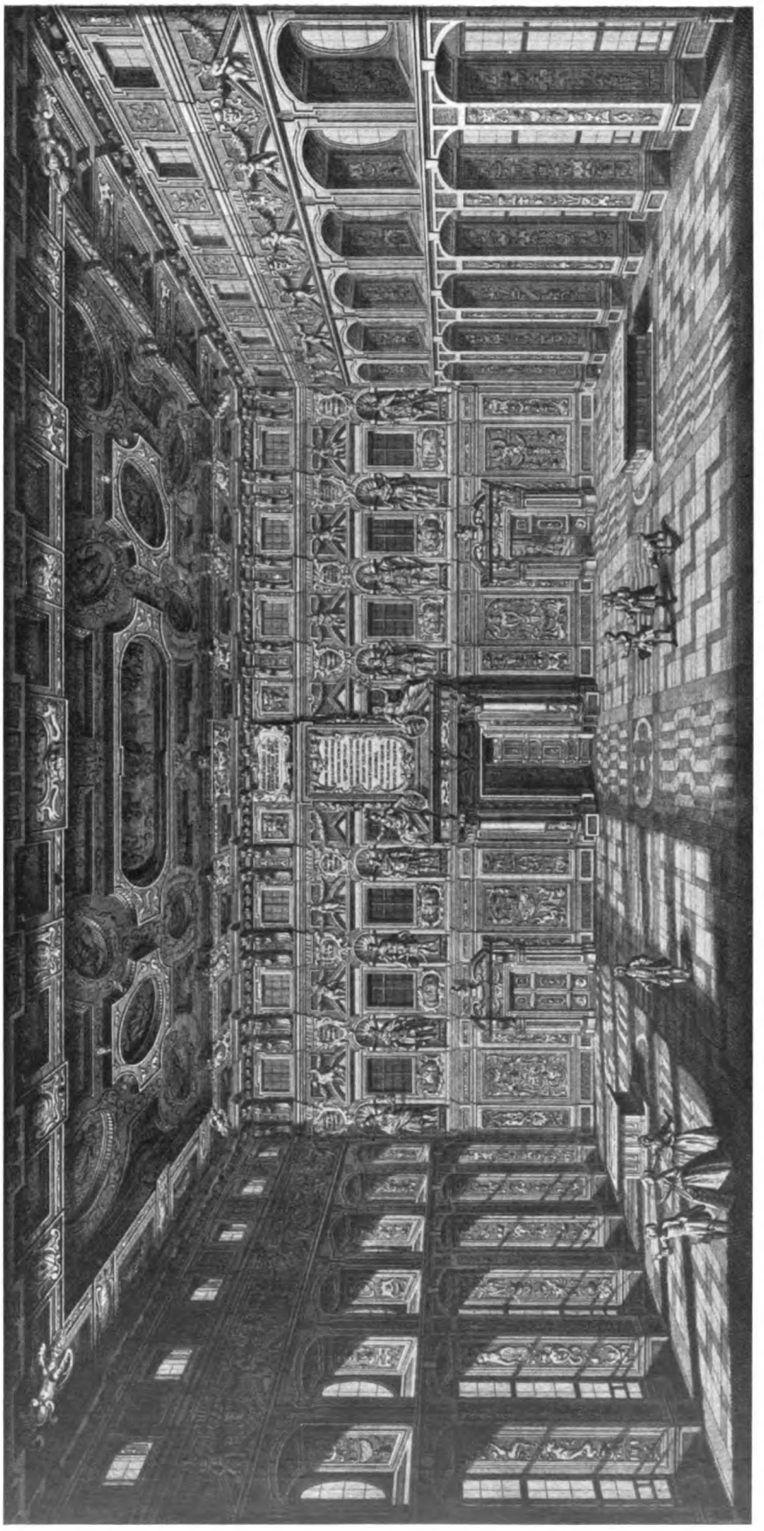
67. Jean Berain. Entwürfe für Kamine mit Groteske



68. Jean Berain. Entwürfe für Kamine mit Grotesken

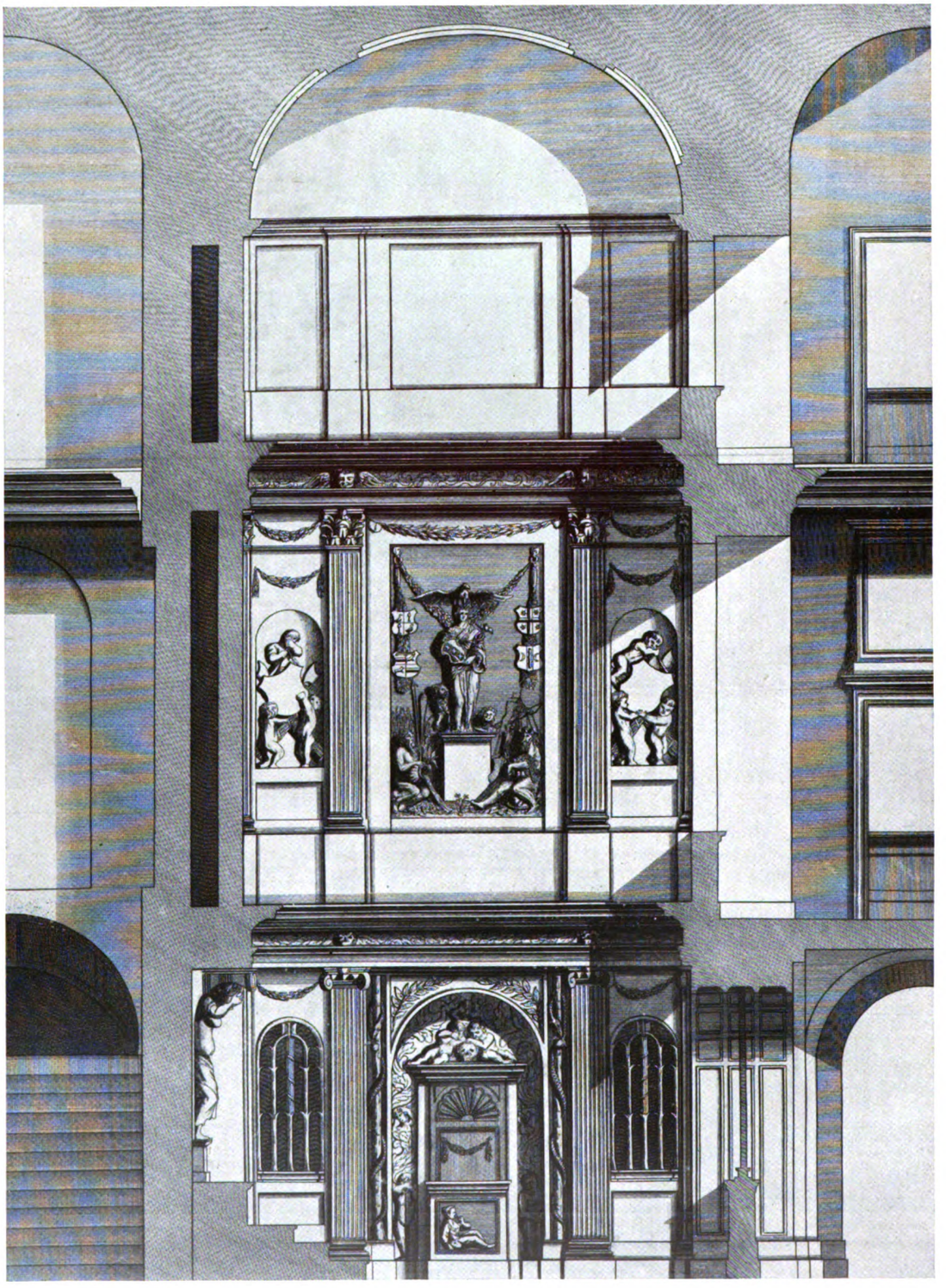
69. Sebastien Leclerc. Deckenentwurf für das Hotel Tessin in Stockholm. 1700

70. Sebastien Leclerc. Deckenentwurf für das Hotel Tessin in Stockholm. 1700

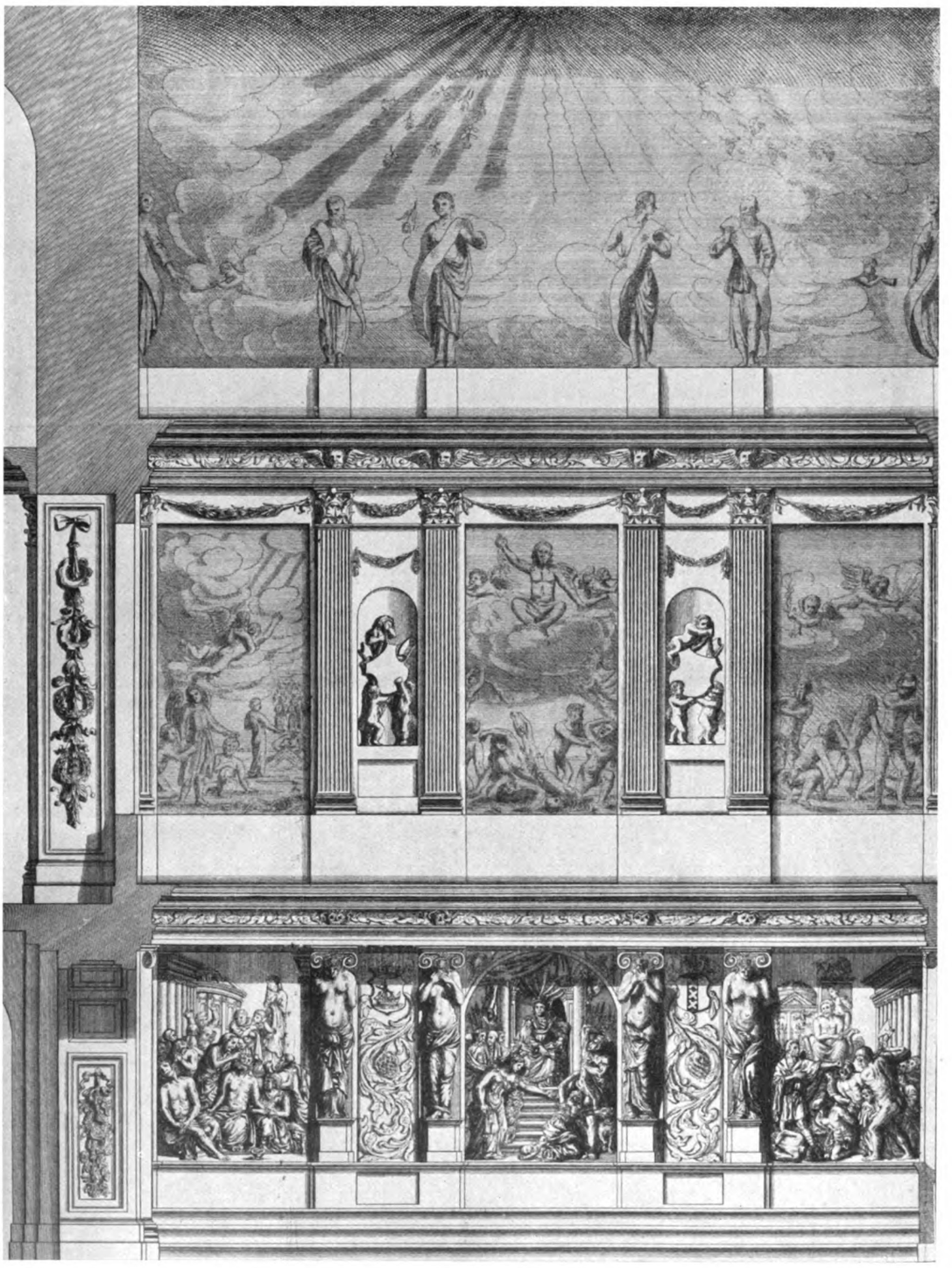


71. *Elias Holl. Augsburg, Rathaus. Goldener Saal. 1620*

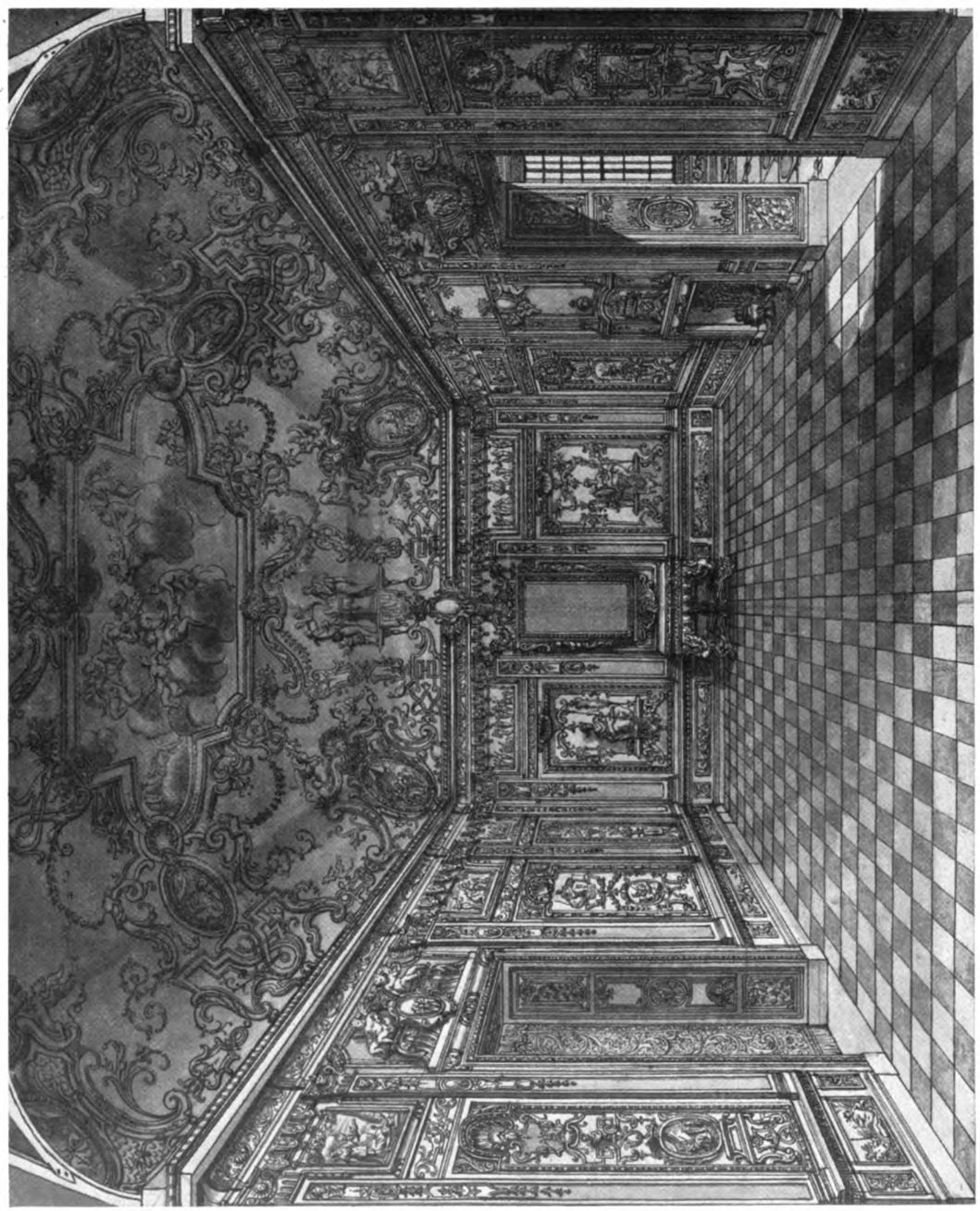
71 a. Elias Holl. Augsburg, Rathaus. Goldener Saal. 1620



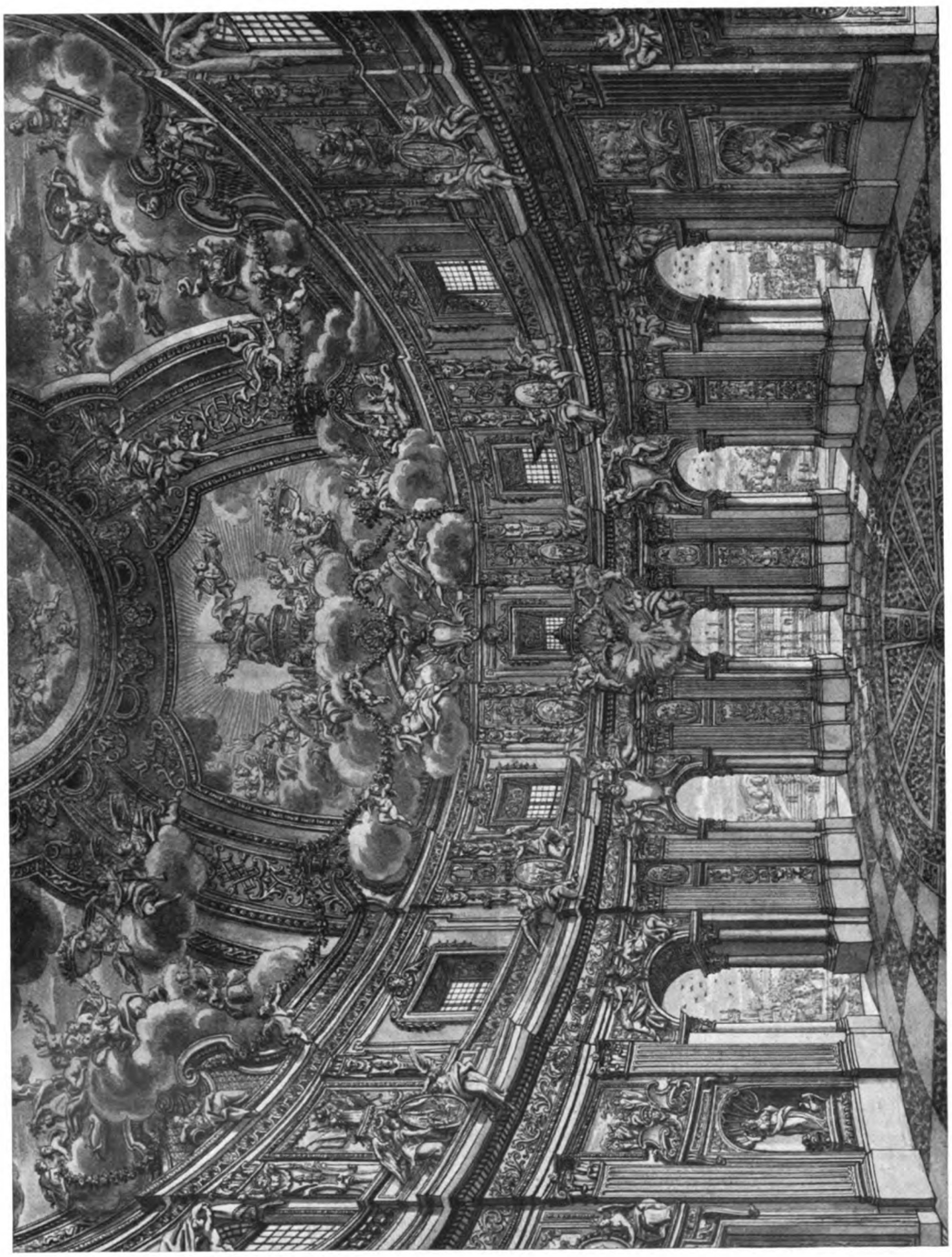
72. Jacob van Campen. Amsterdam, Saal im Rathaus. 1650



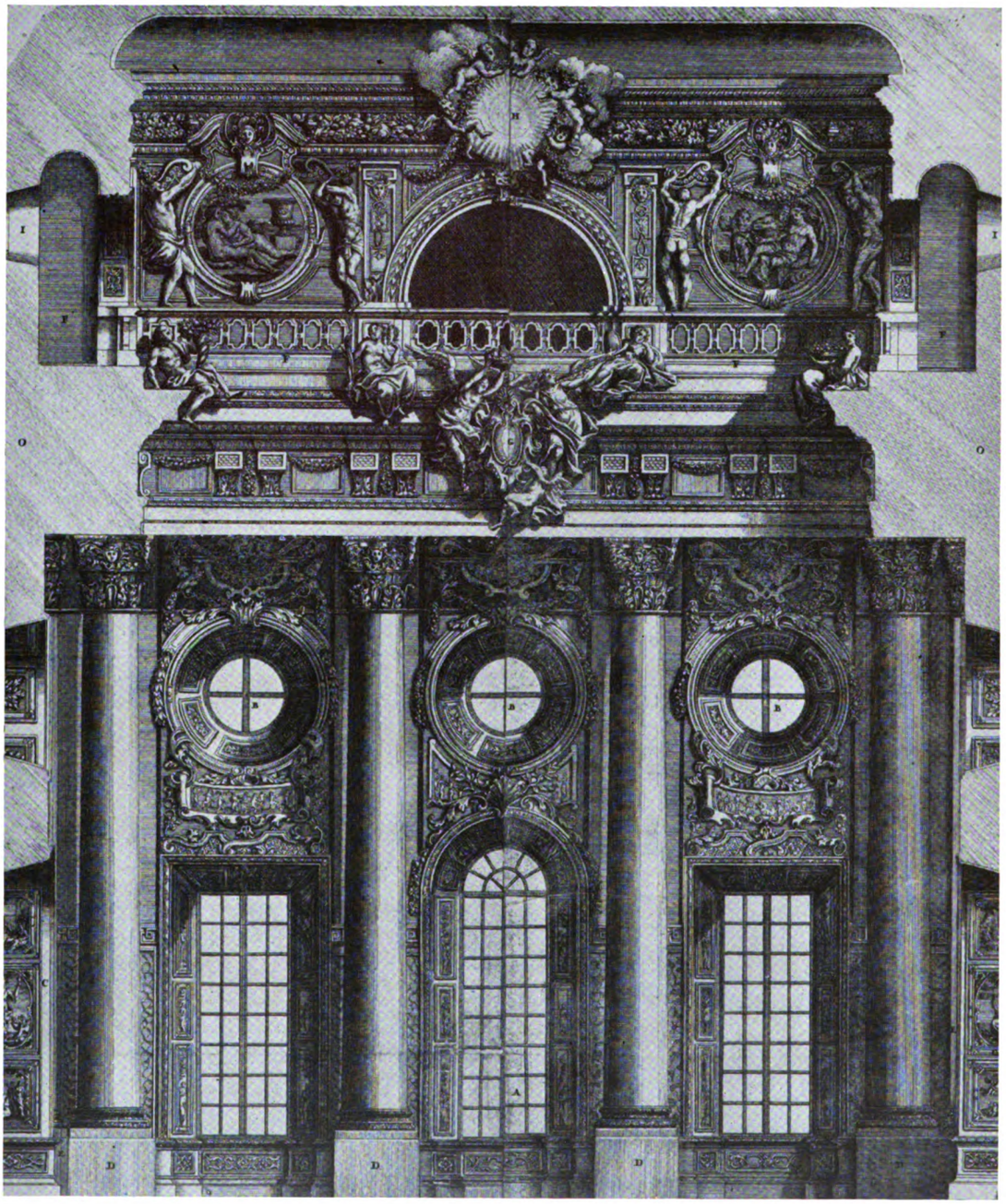
73. Jacob van Campen. Amsterdam, Saal im Rathaus. 1650



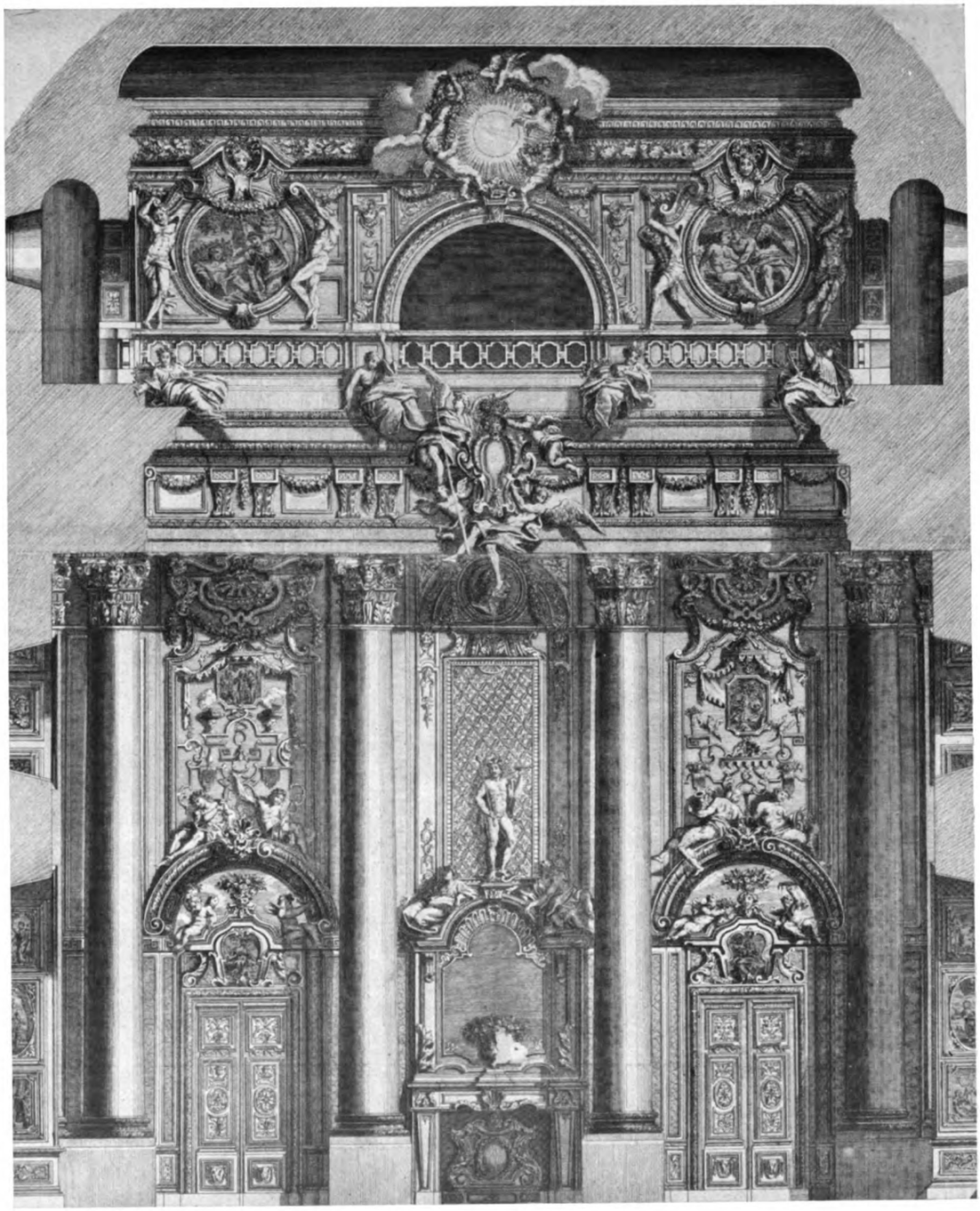
74. Paul Decker. Entwurf zu einem Paradezimmer



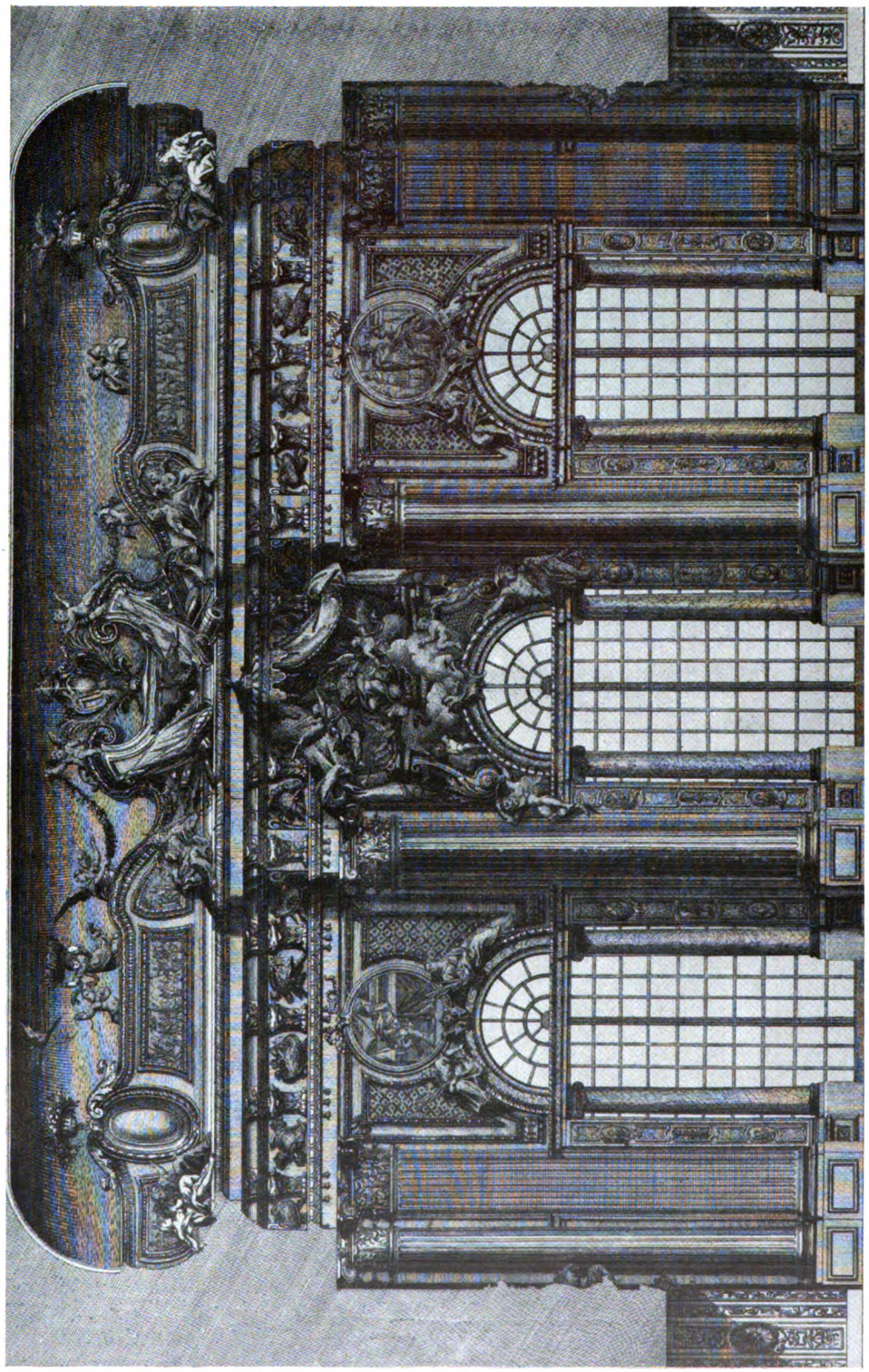
75. Paul Decker. Entwurf zu einem runden Festsaal



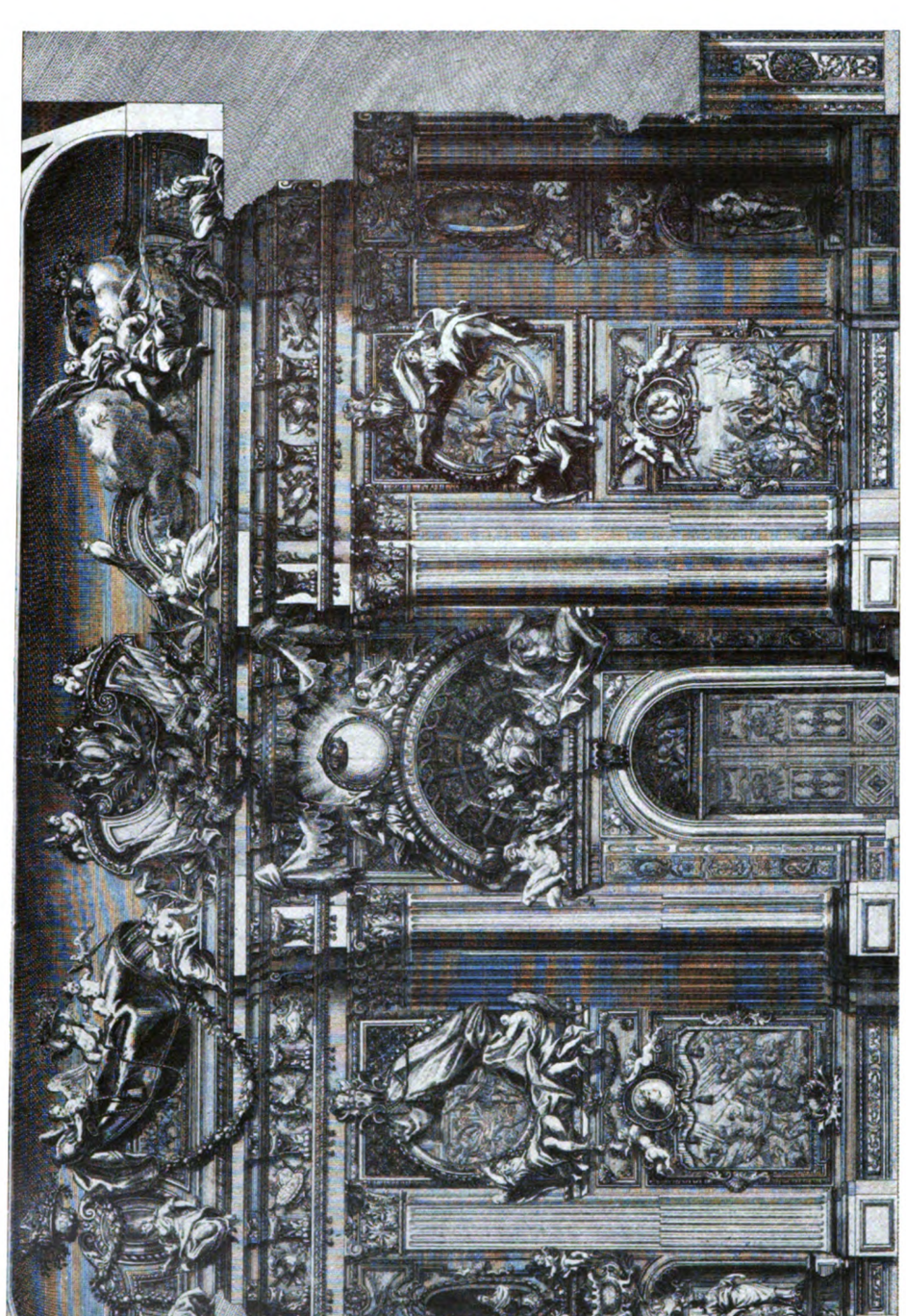
76. Paul Decker. Fenster zu einem Speisesaal



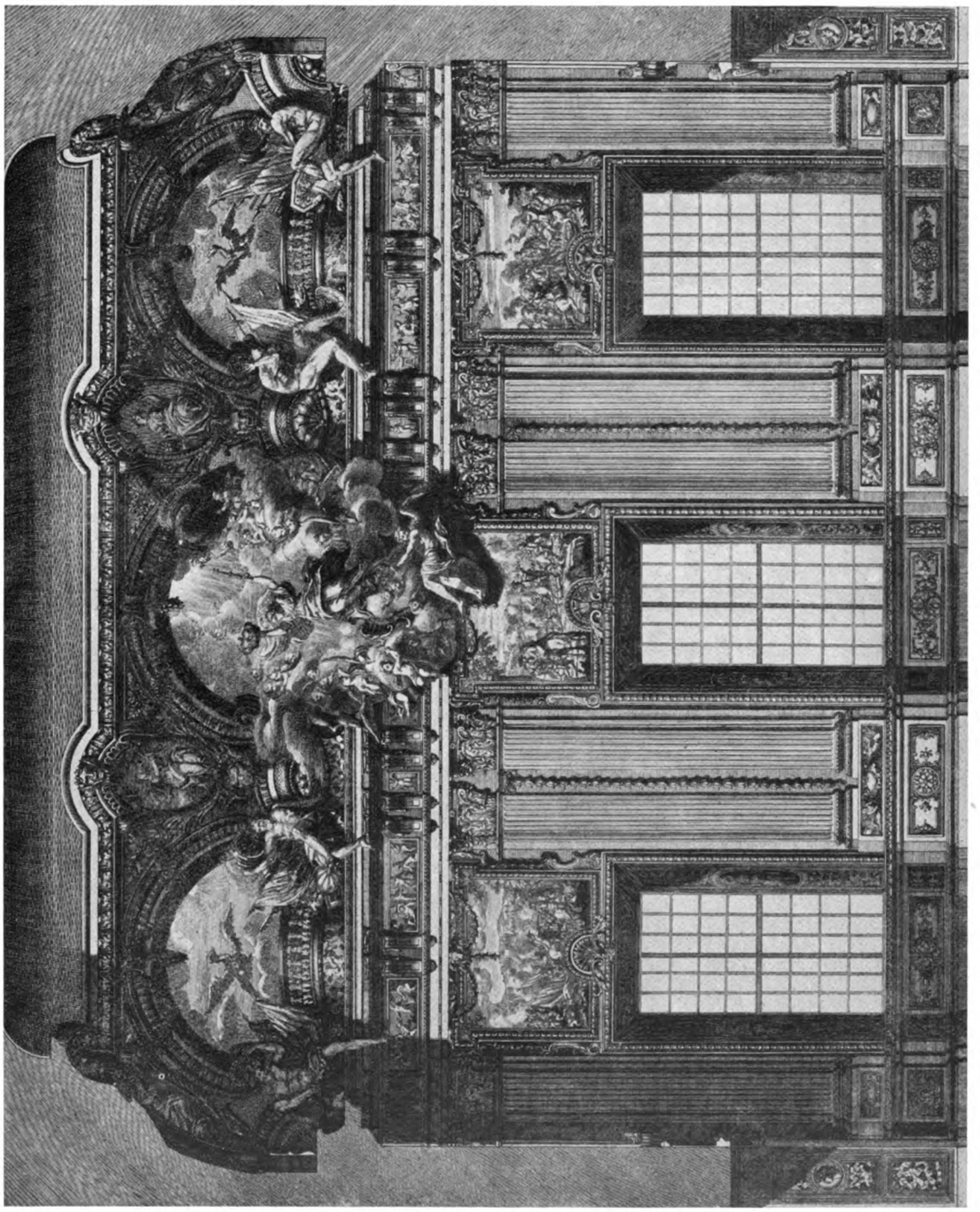
77. Paul Decker. Eingangsseite zu einem Speisesaal



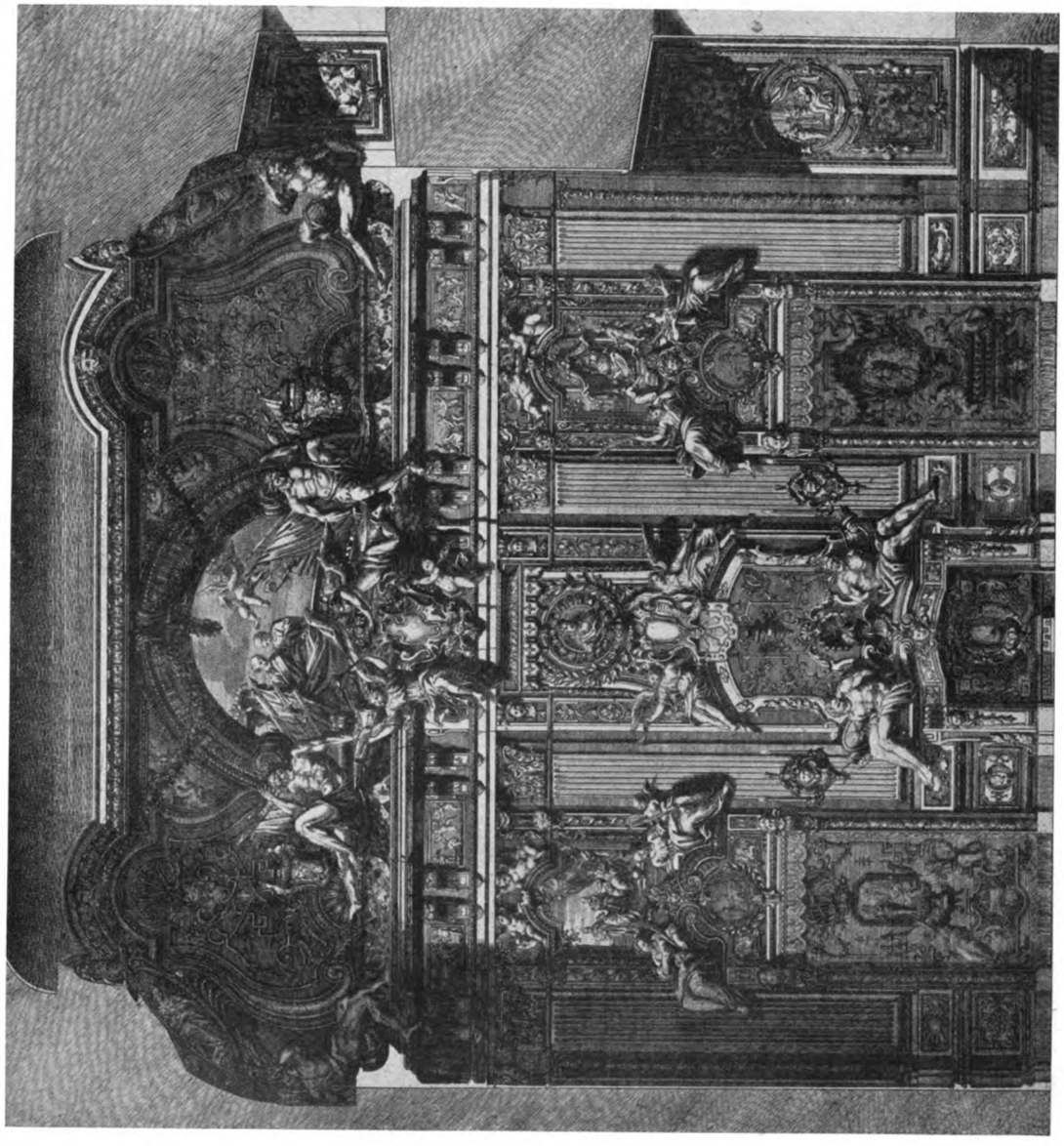
78. Paul Decker. Fensterwand zu einem Hauptsaal



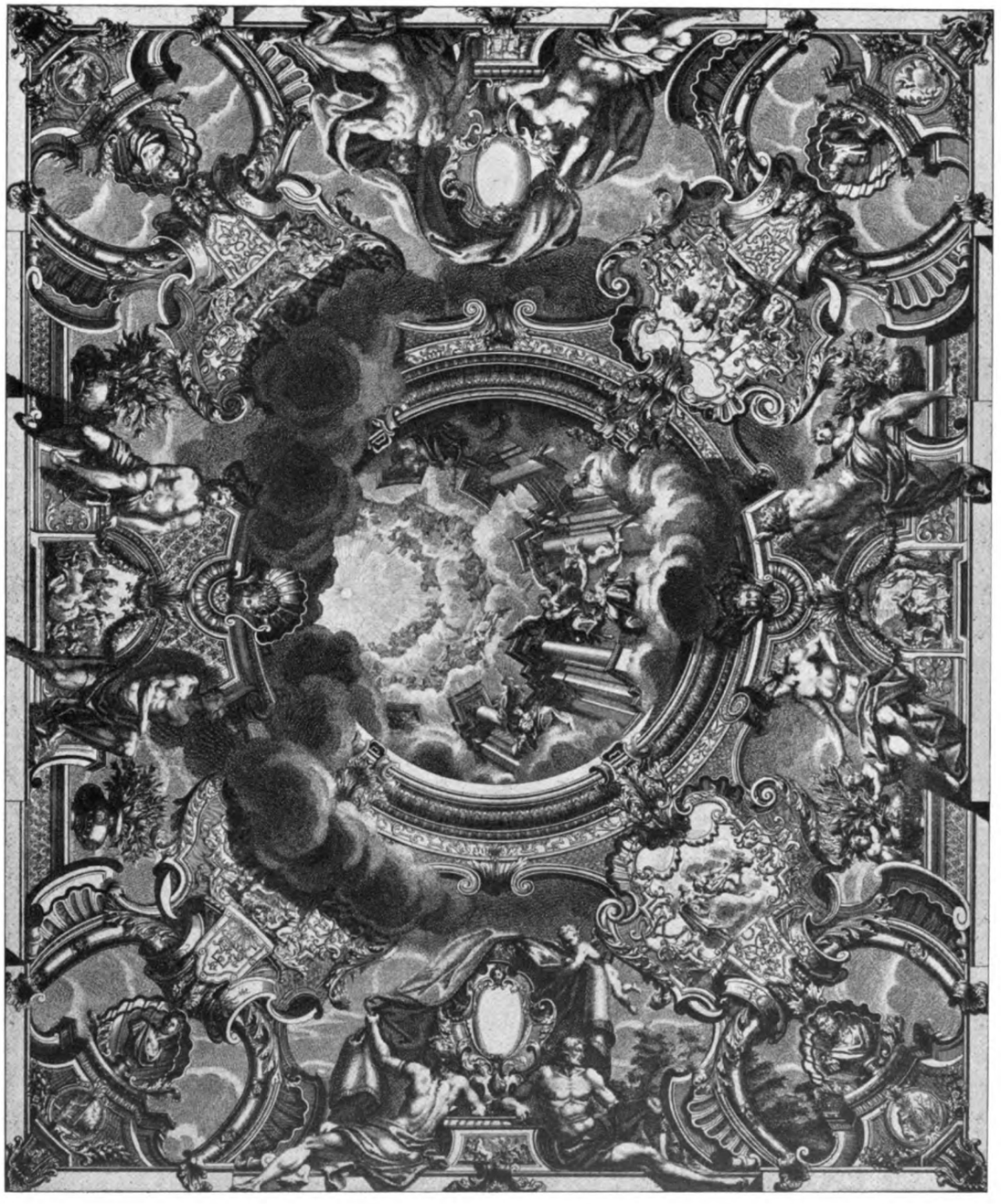
79. Paul Decker. Eingangsseite zu einem Hauptsaal



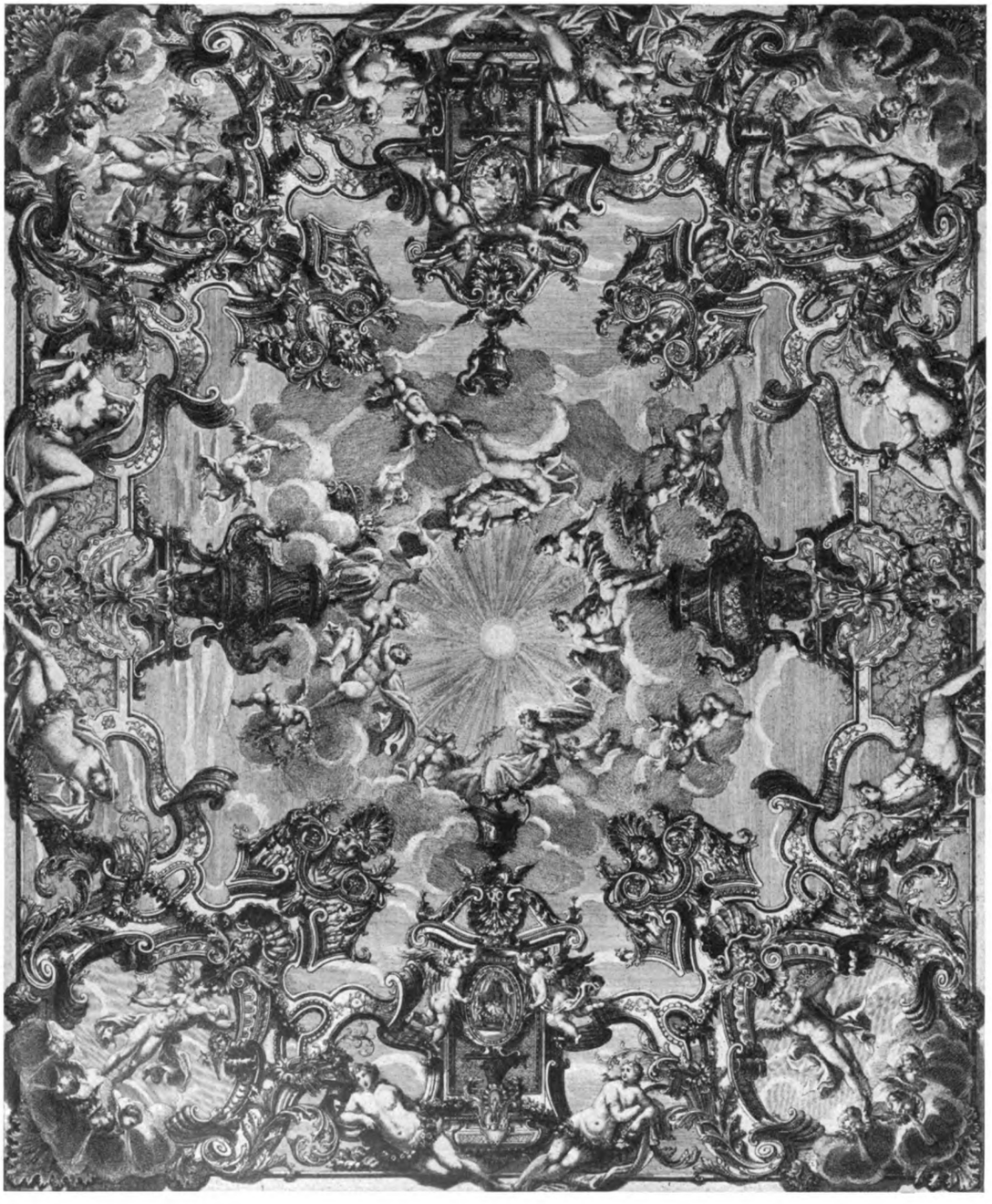
80. Paul Decker. Fensterwand zu einem Audienzgemach



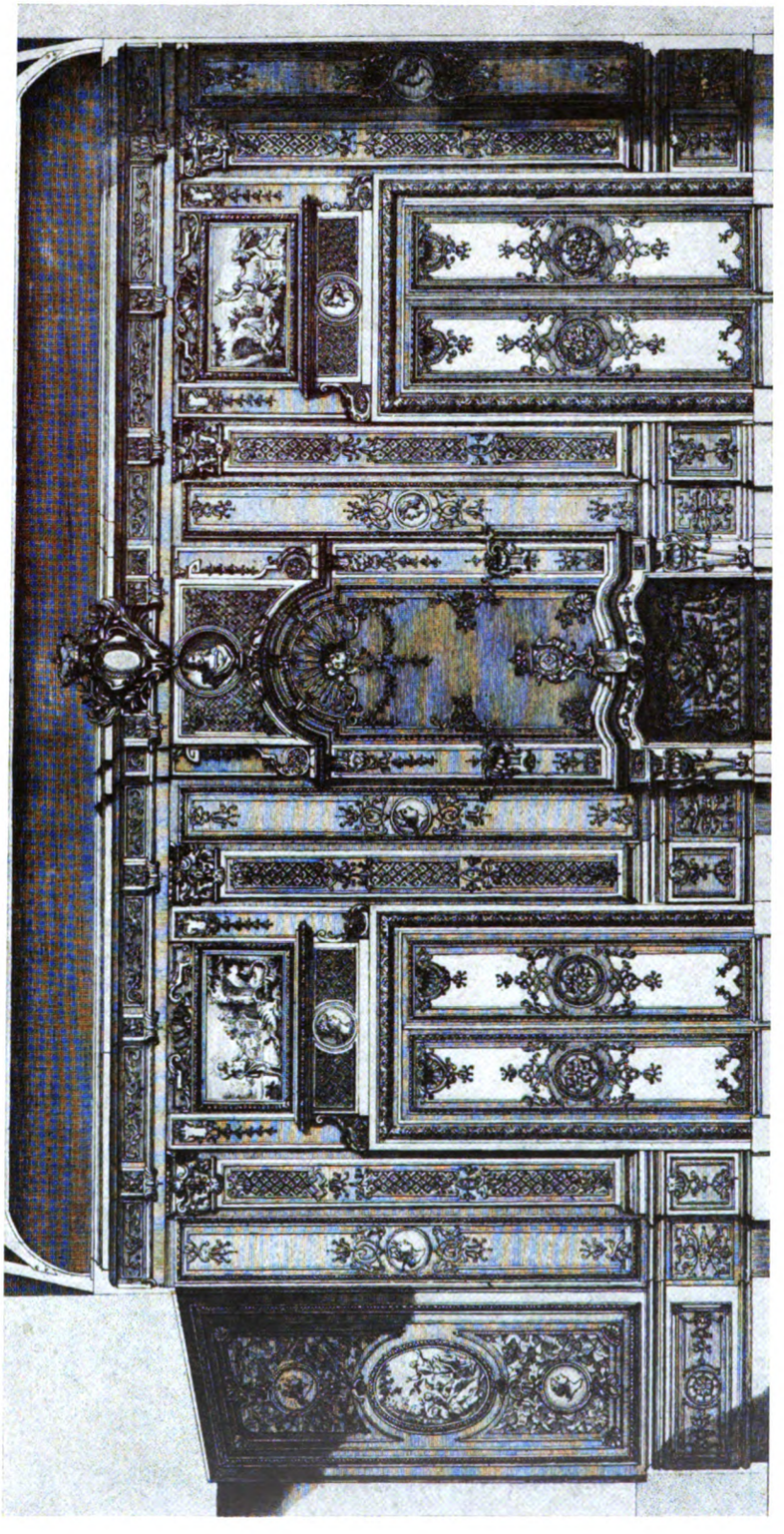
81. Paul Decker. Kaminwand zu einem Audienzgemach



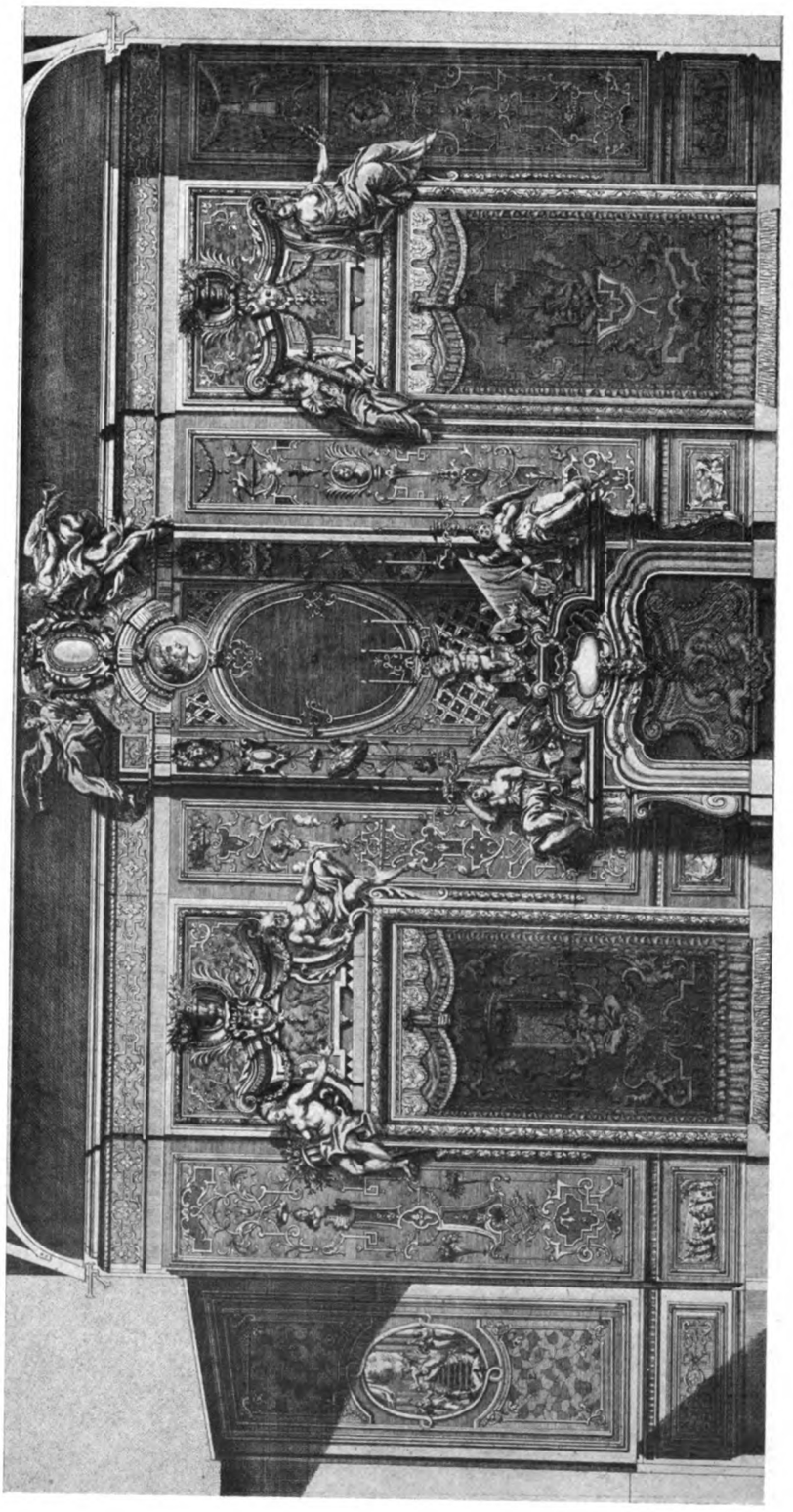
82. Paul Decker. Decke zu einem Paradezimmer



85. Paul Decker. Decke zu einem großen Saal

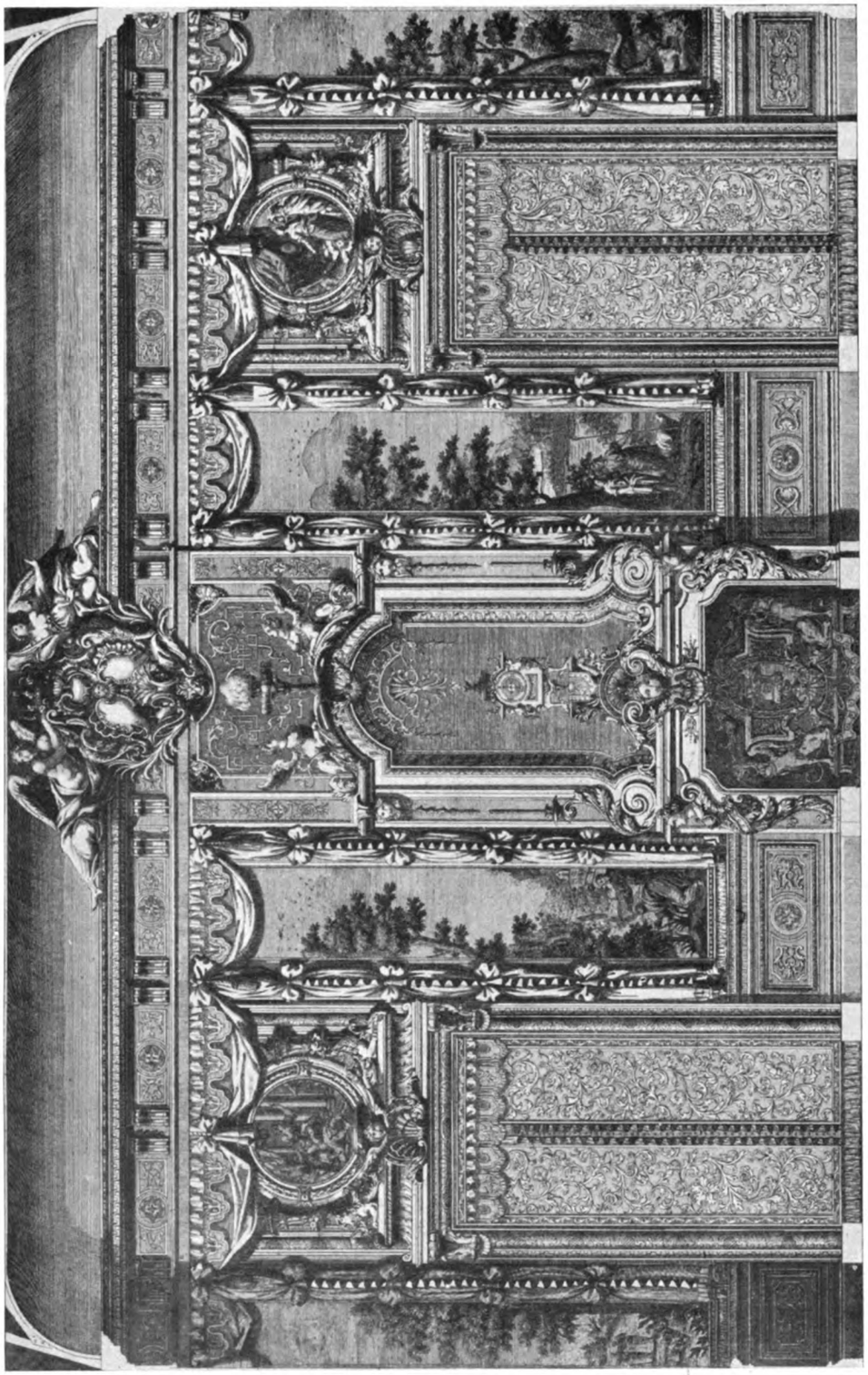


84. Paul Decker. Längsseite des ersten Vorgemachs zu einem Audienzzimmer

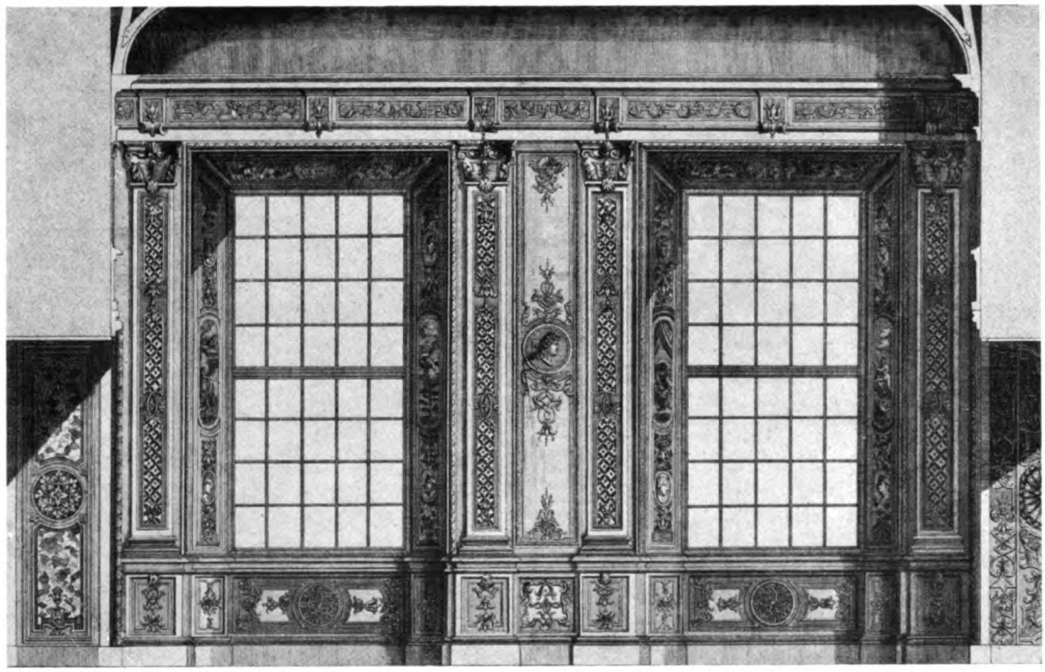


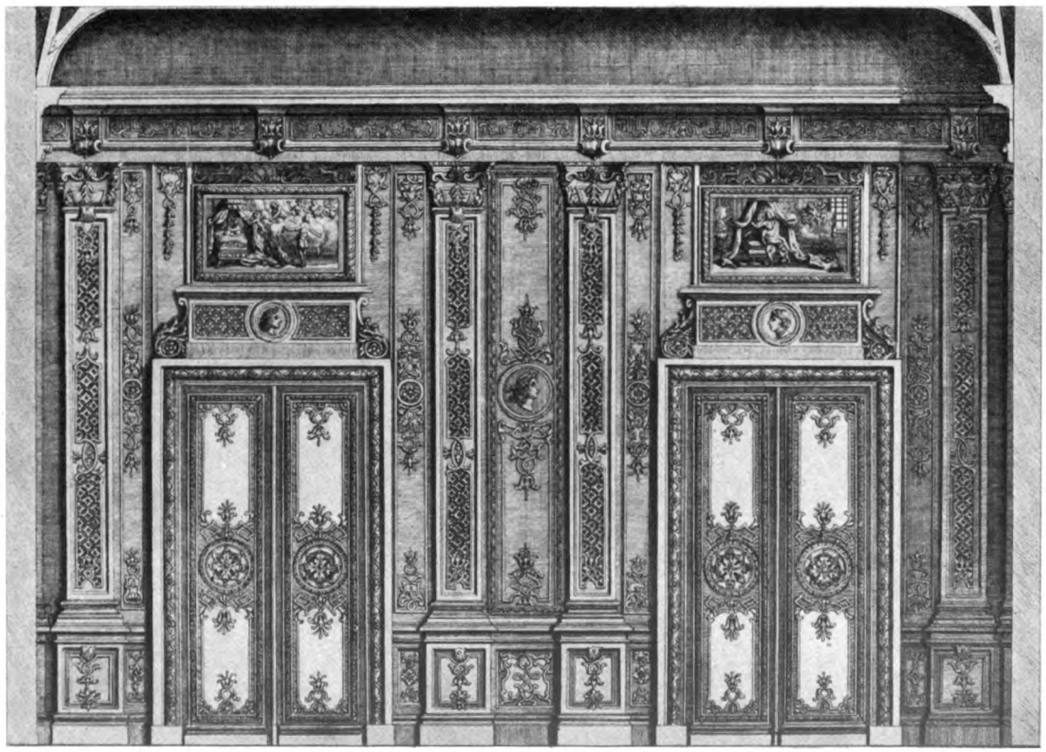
85. Paul Decker. Längsseite des ersten Vorgemachs zu einem Audienzzimmer

86. Paul Decker. Längsseite eines Schlafzimmers

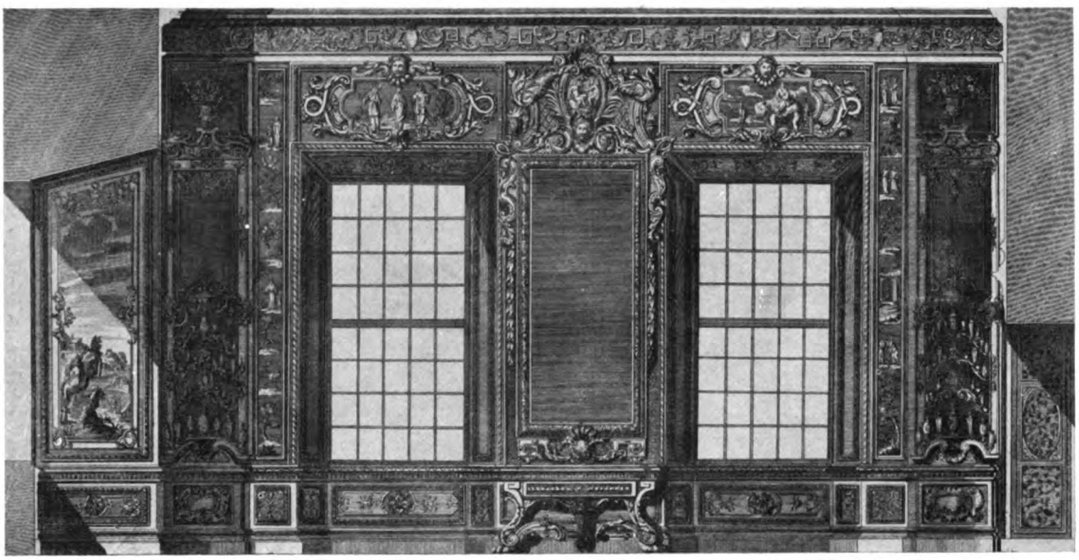


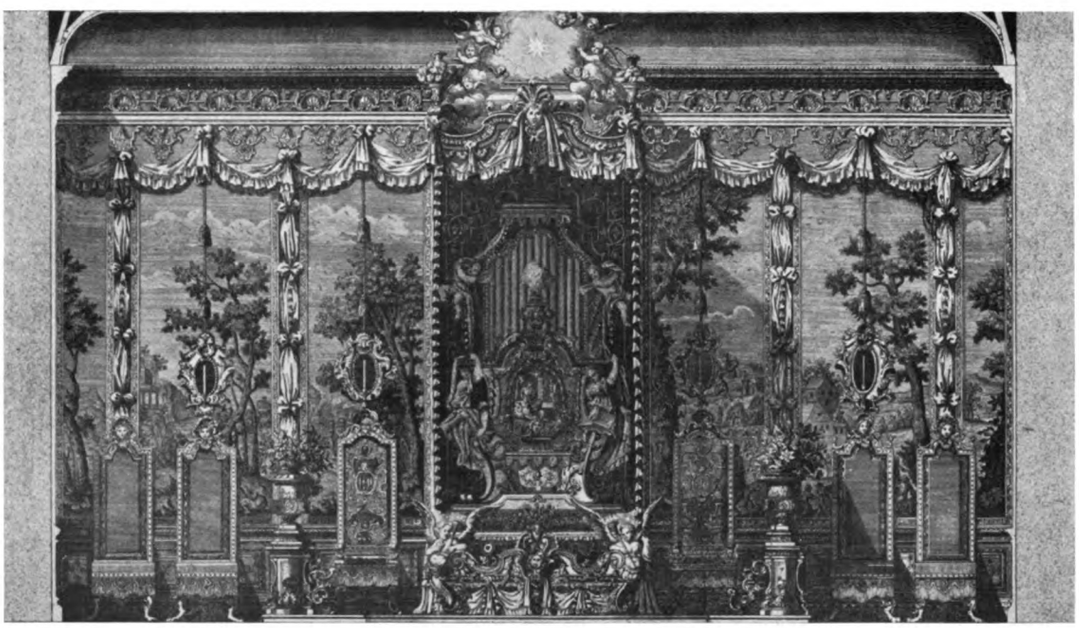
87. Paul Decker. Kaminseite zu einem Schlafzimmer



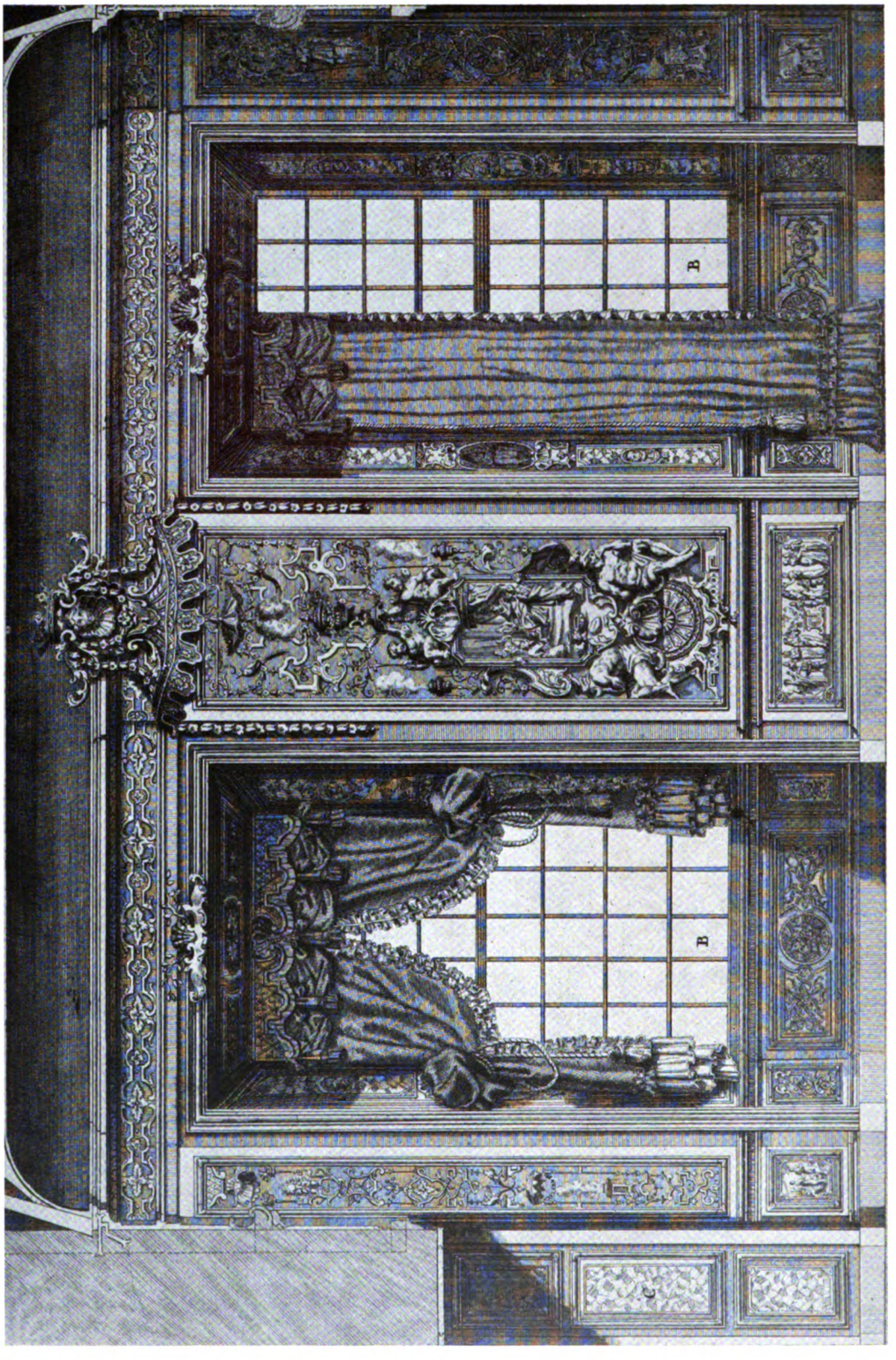


88—89. Paul Decker. Schmalseiten des ersten Vorgemachs zu einem Audienzzimmer

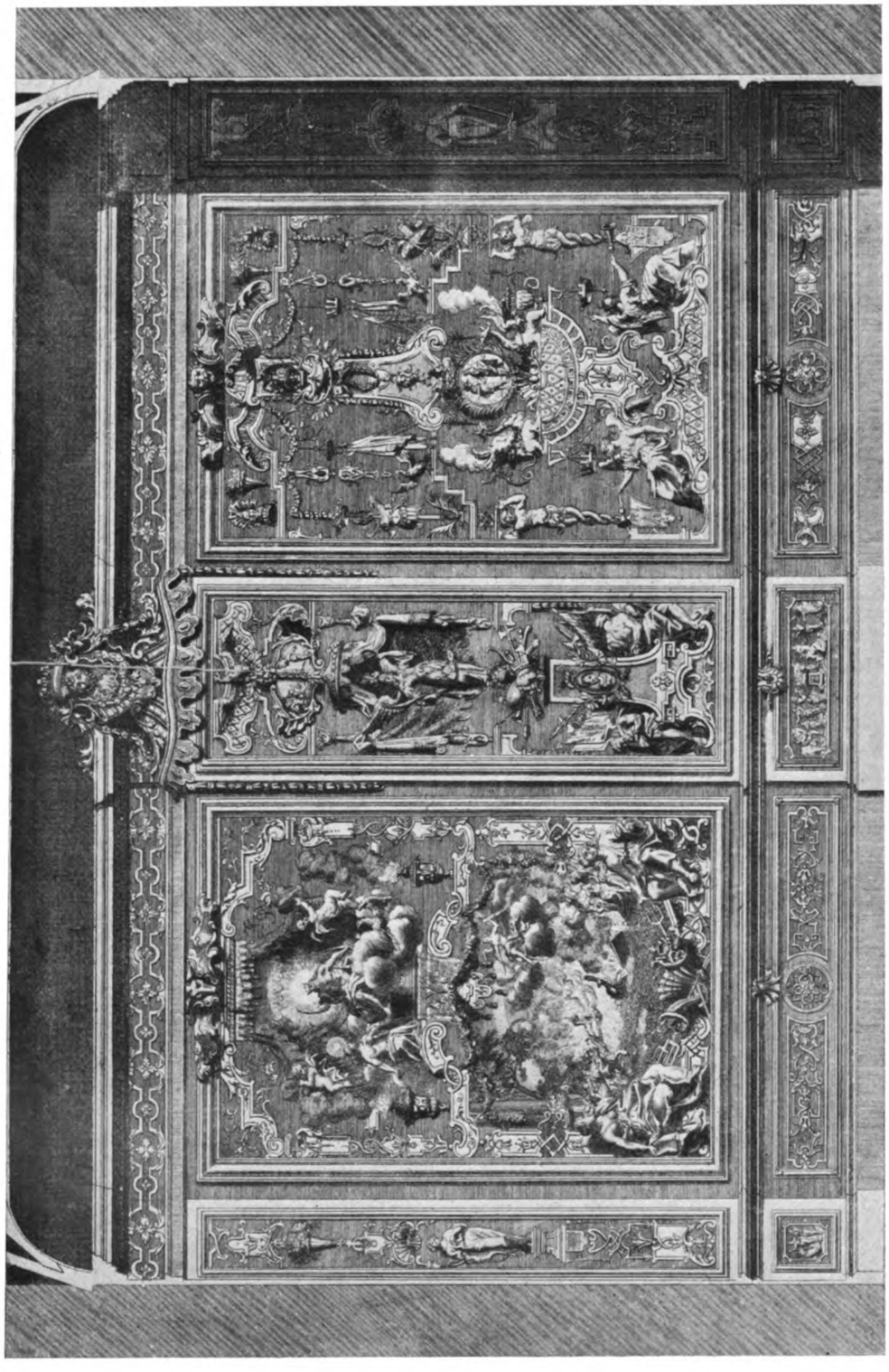




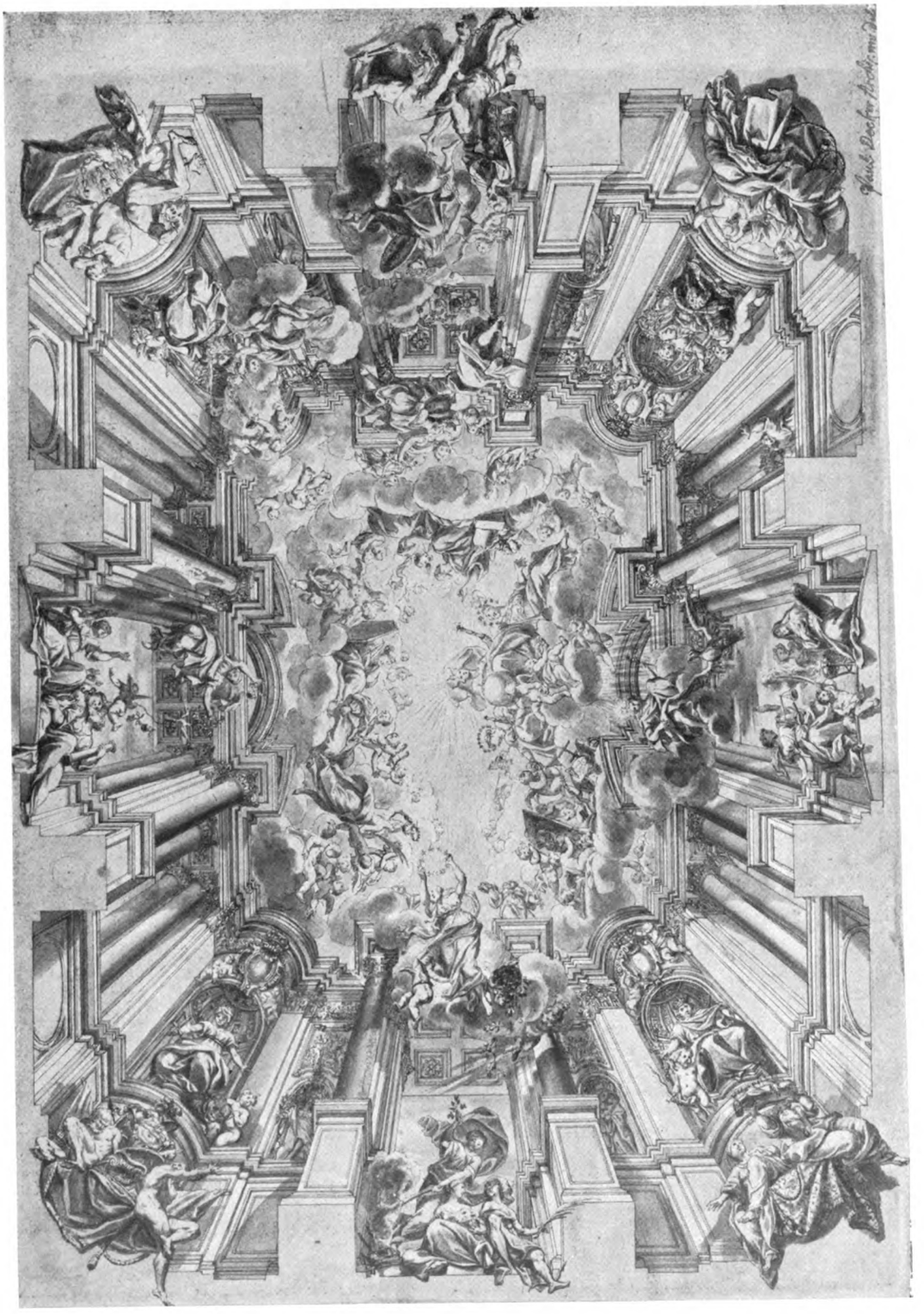
90—91. Paul Decker. Längsseite des Vorgemachs zu einem Schlafzimmer und Längsseite zu einem Schlafzimmer mit fürstlichem Bett



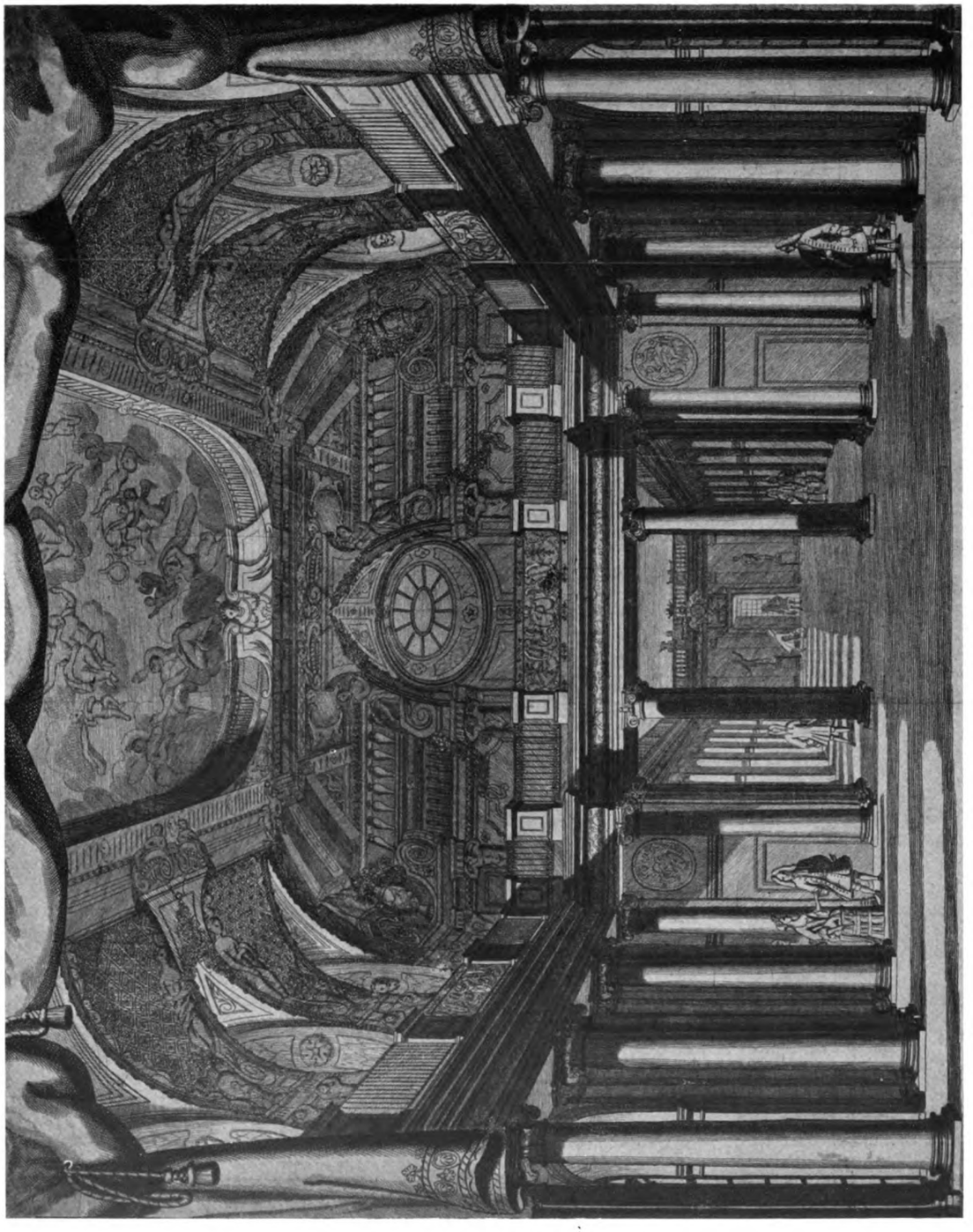
92. Paul Decker. Schmalseite der ersten Vorgemächer zu einem Audienzzimmer



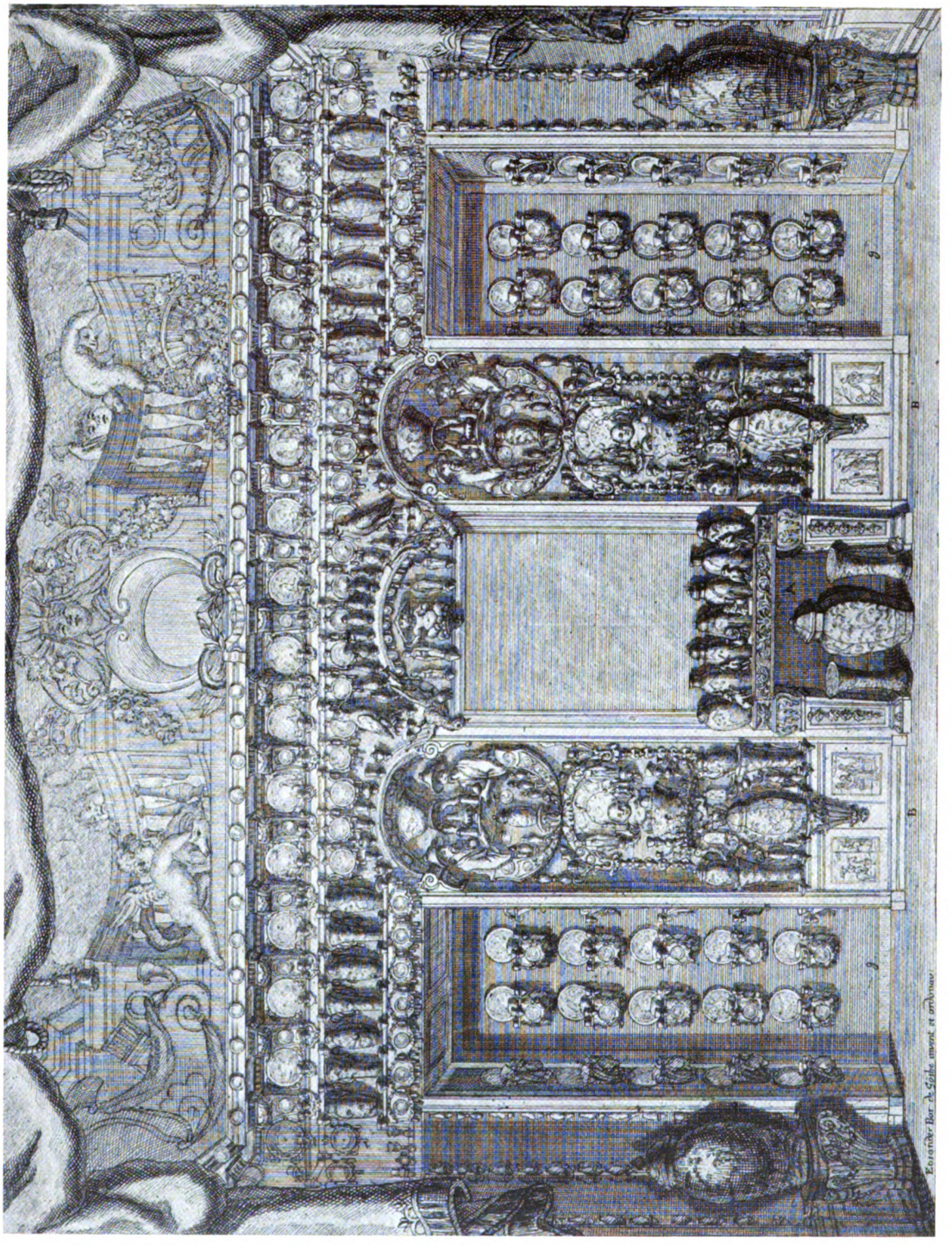
95. Paul Decker. Schmalseite des ersten Vorgemachs zu einem Audienzzimmer



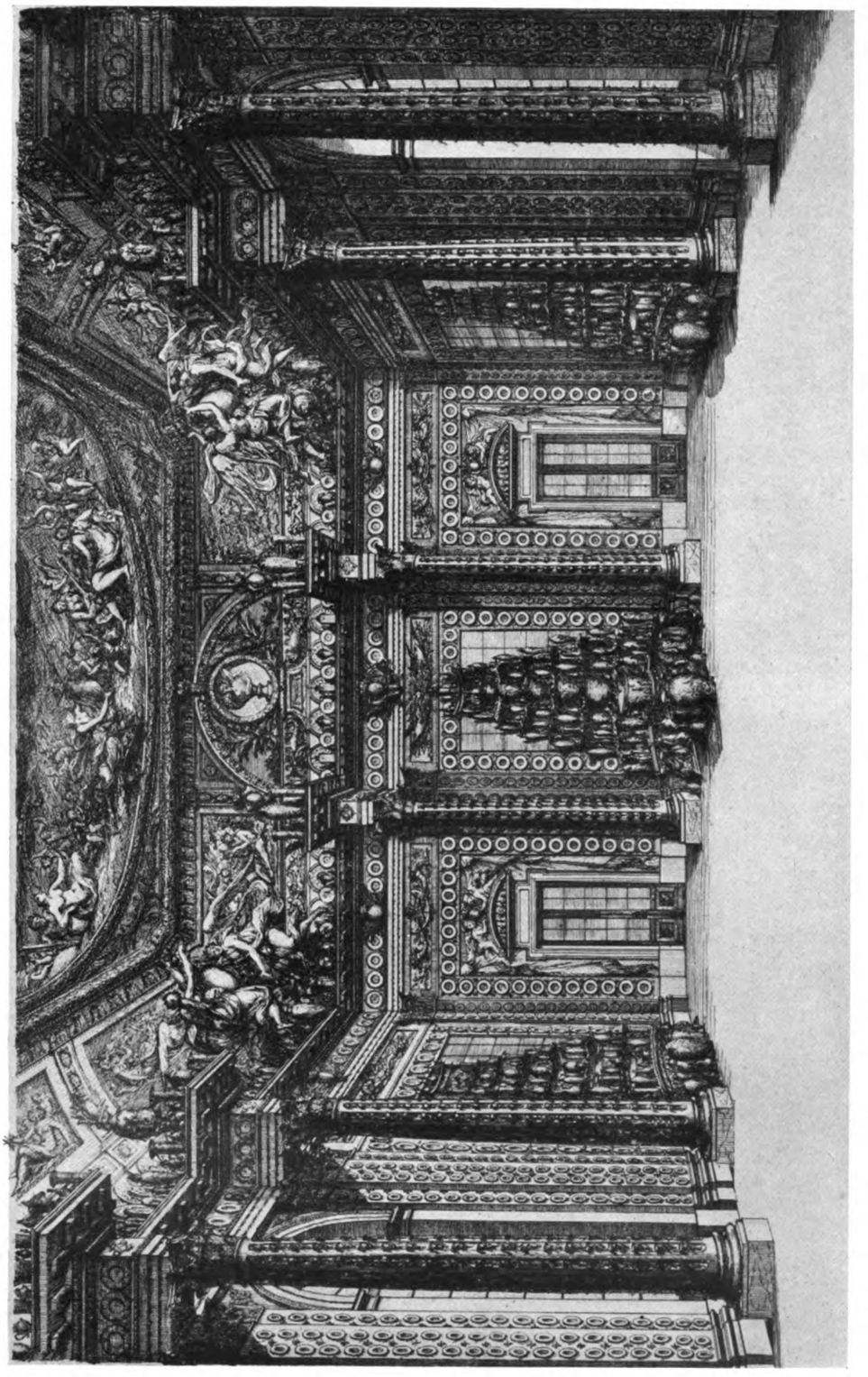
94. Paul Decker. Entwurf zur Decke eines Hauptsaales



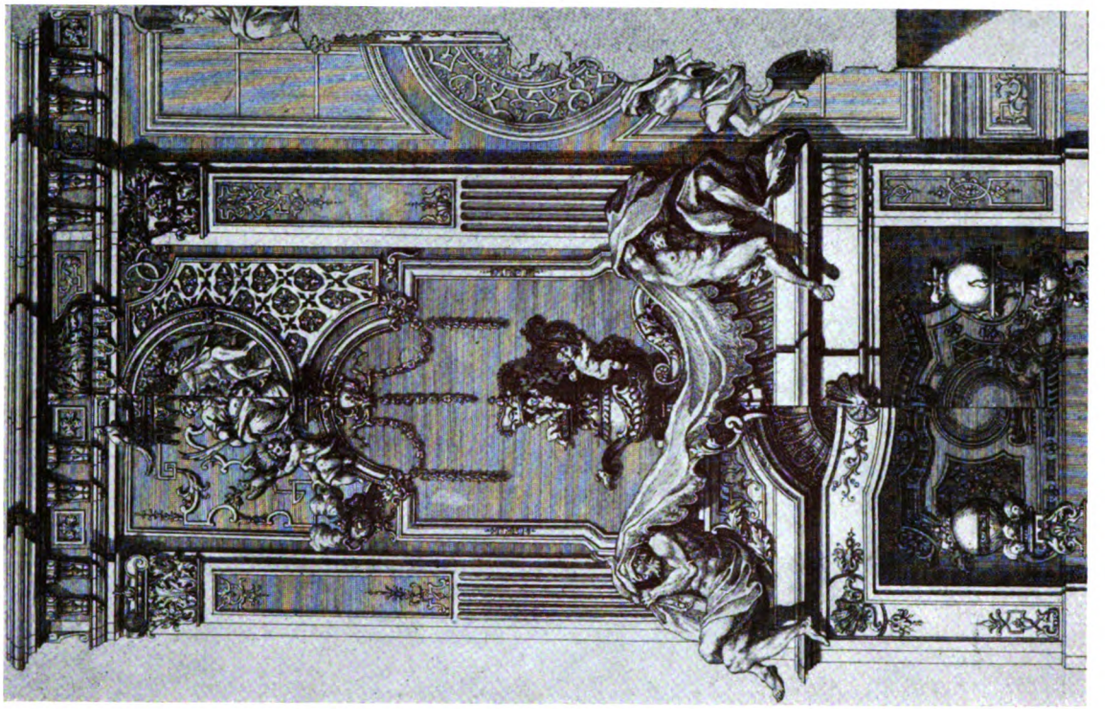
95. Lavander von Goethe. Charlottenburg, Schloß. Orangeriesaal. 1706

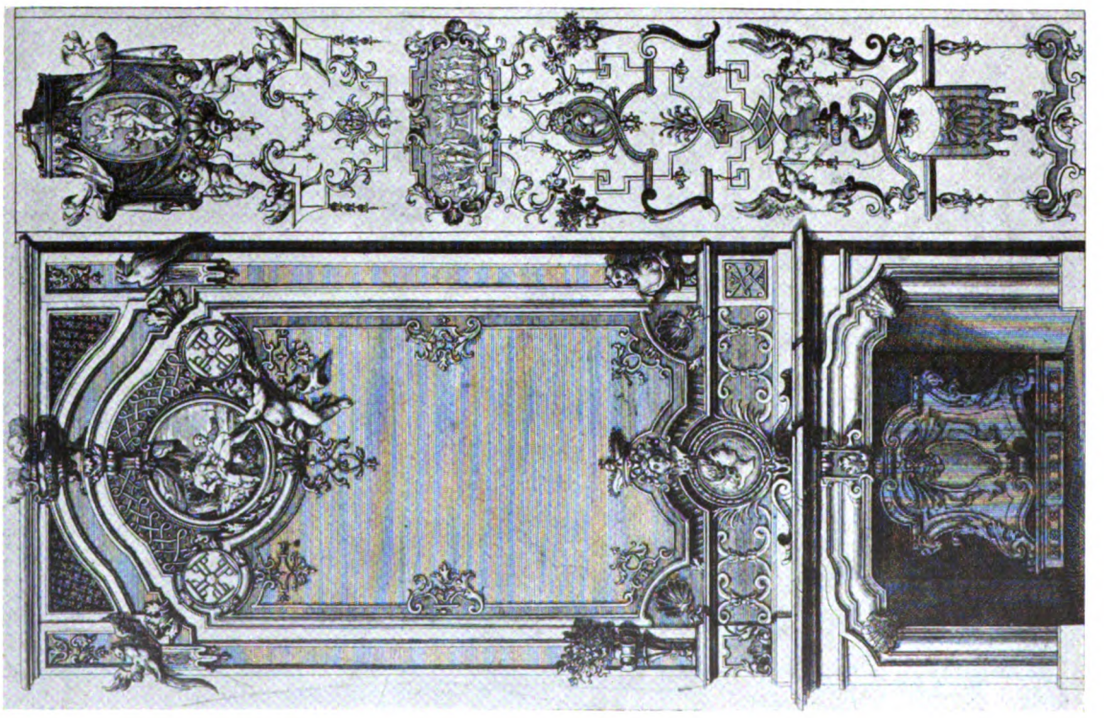


96. Eosander von Goethe. Charlottenburg, Schloß. Porzellankabinett

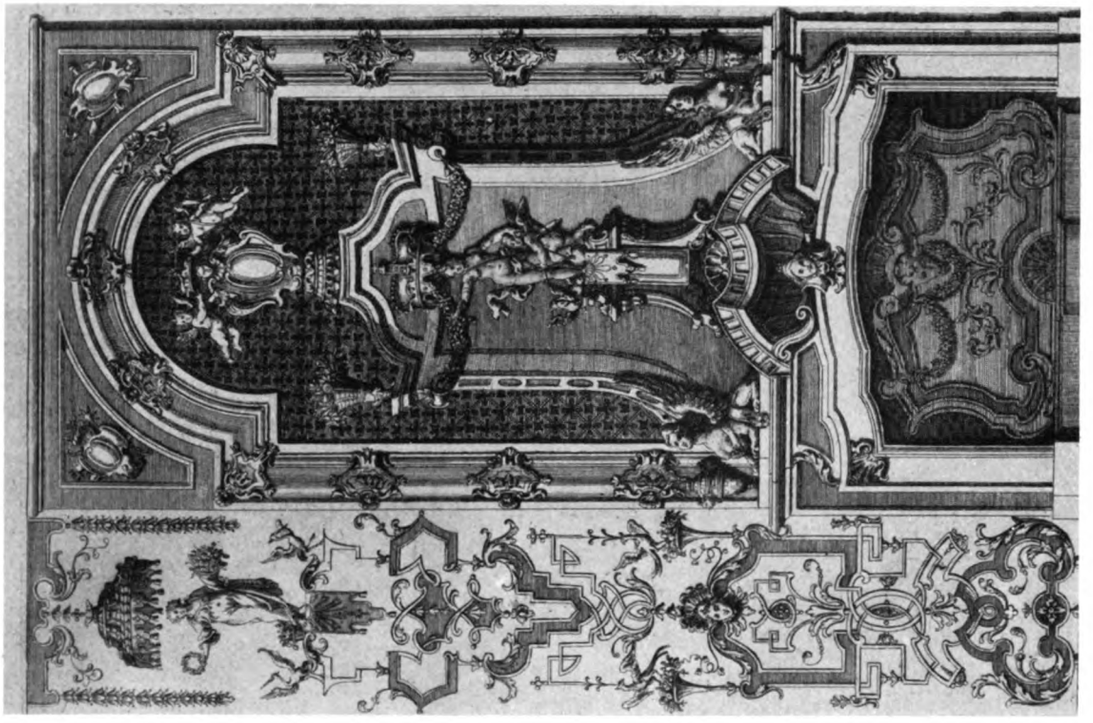


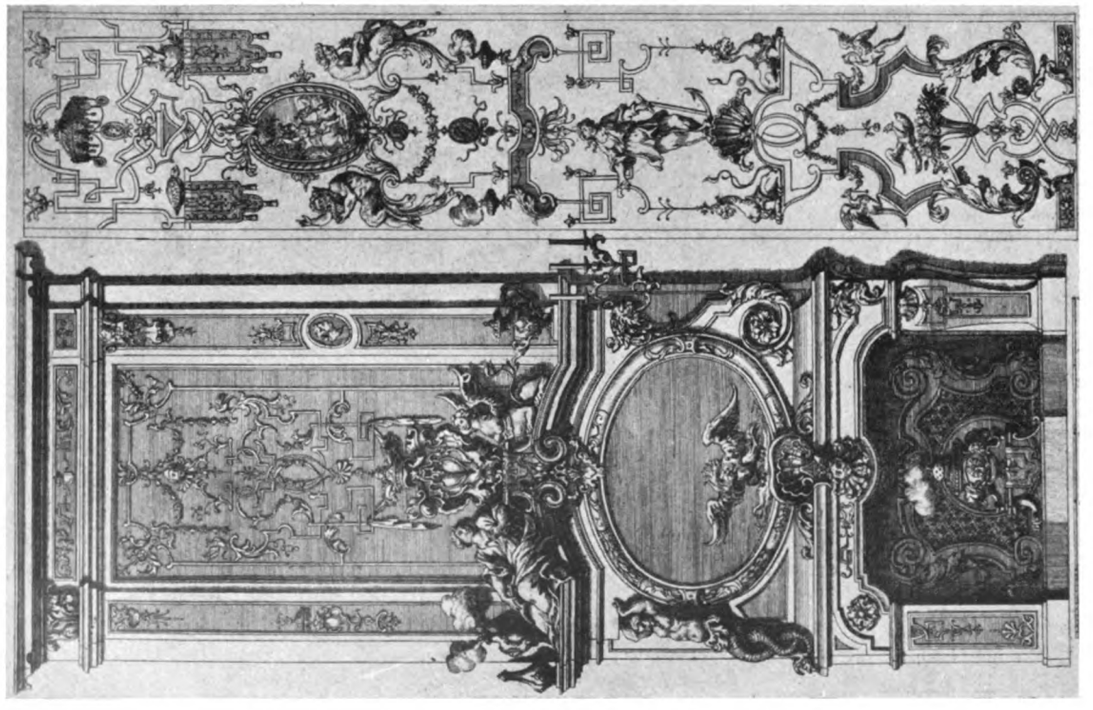
97. Eosander von Goethe. Charlottenburg, Schloß. Porzellanzimmer



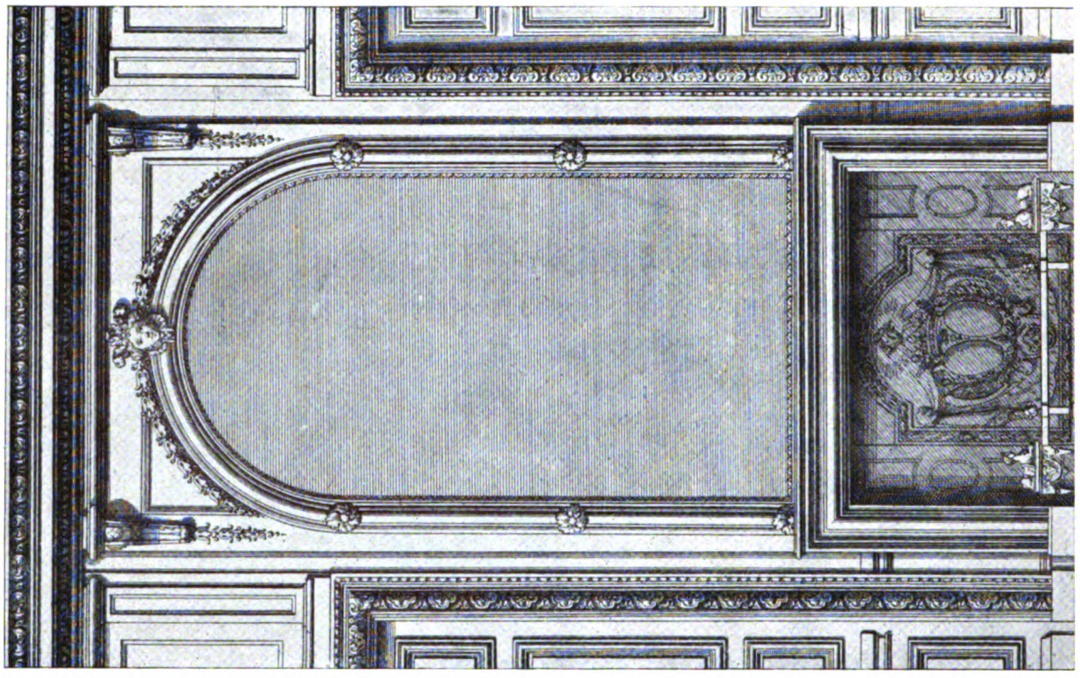


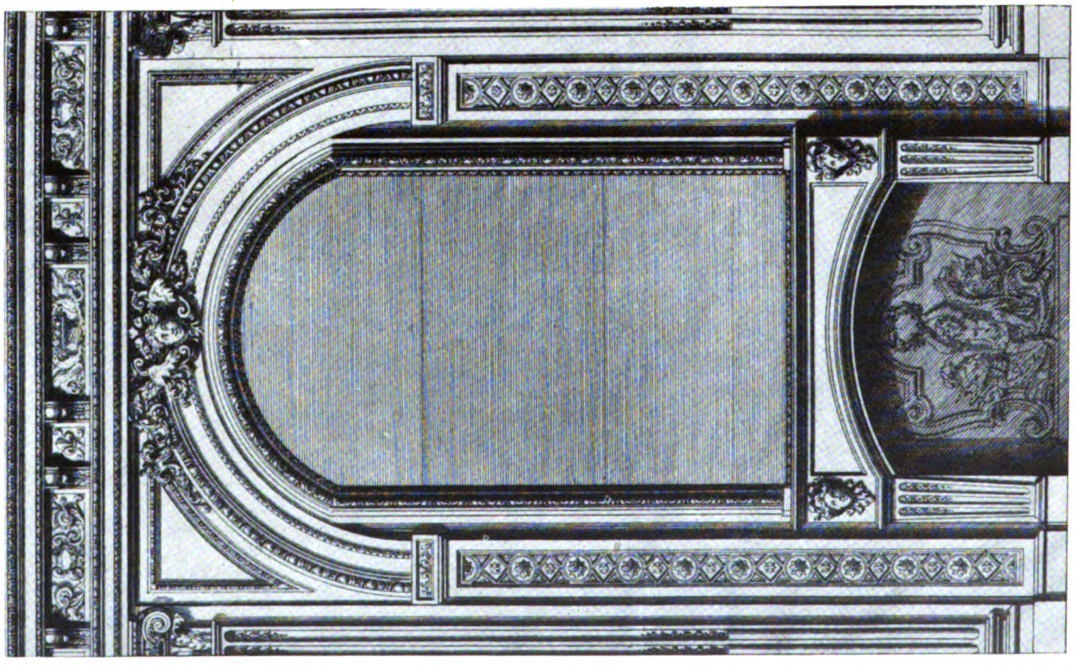
98—99. Paul Decker. Vorlagen für Kamine



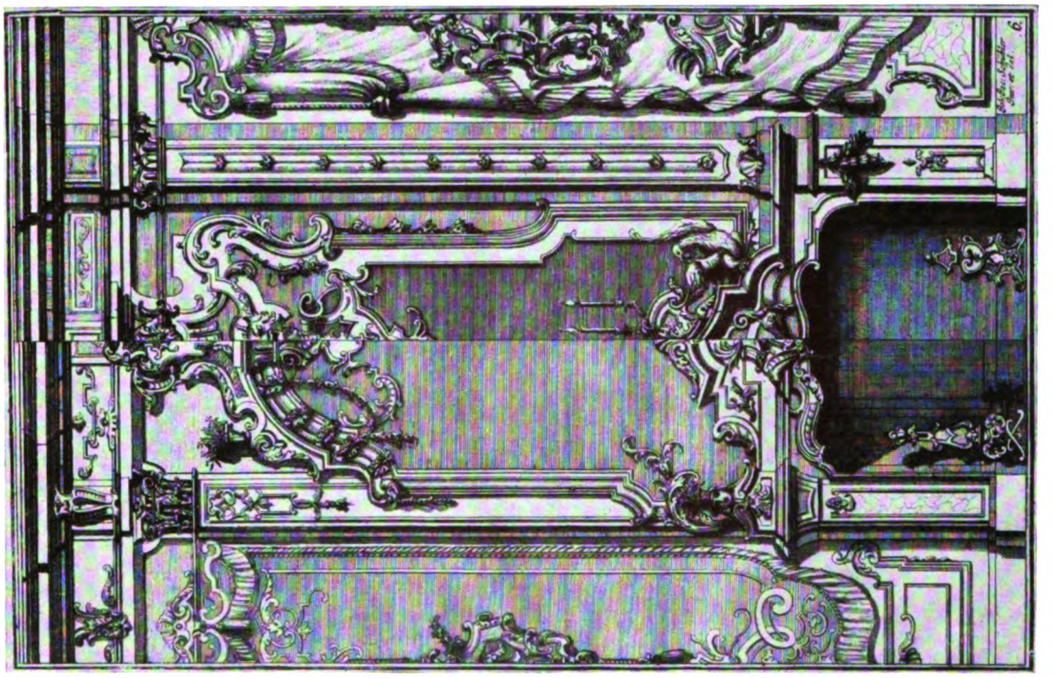


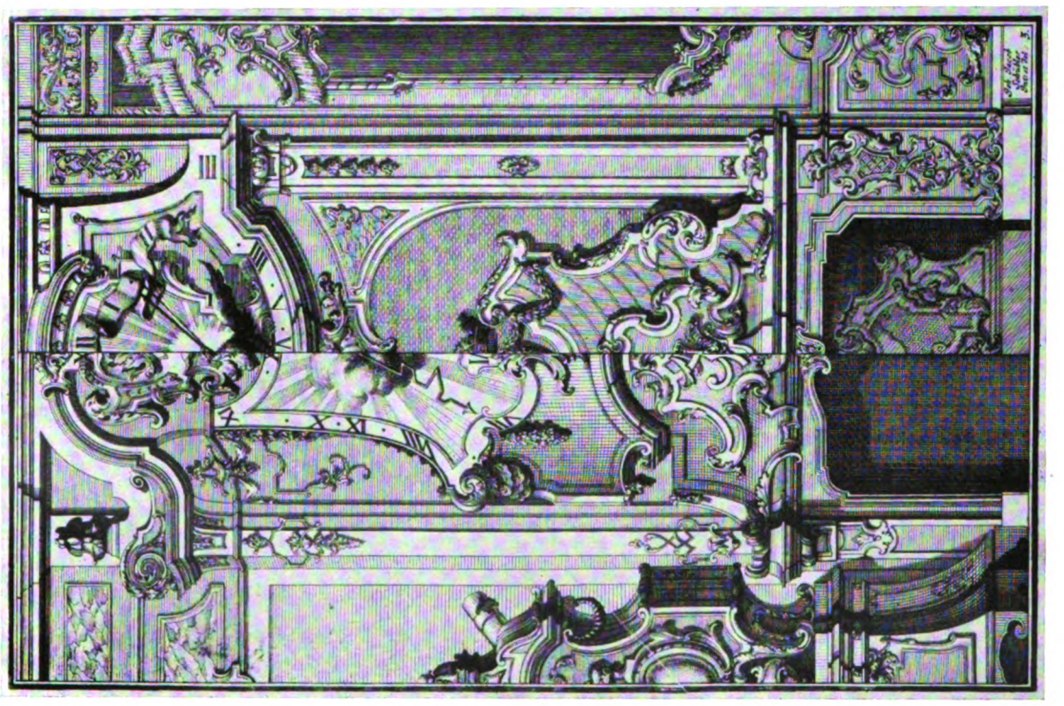
100—101. *Paul Decker. Vorlagen für Kamine*



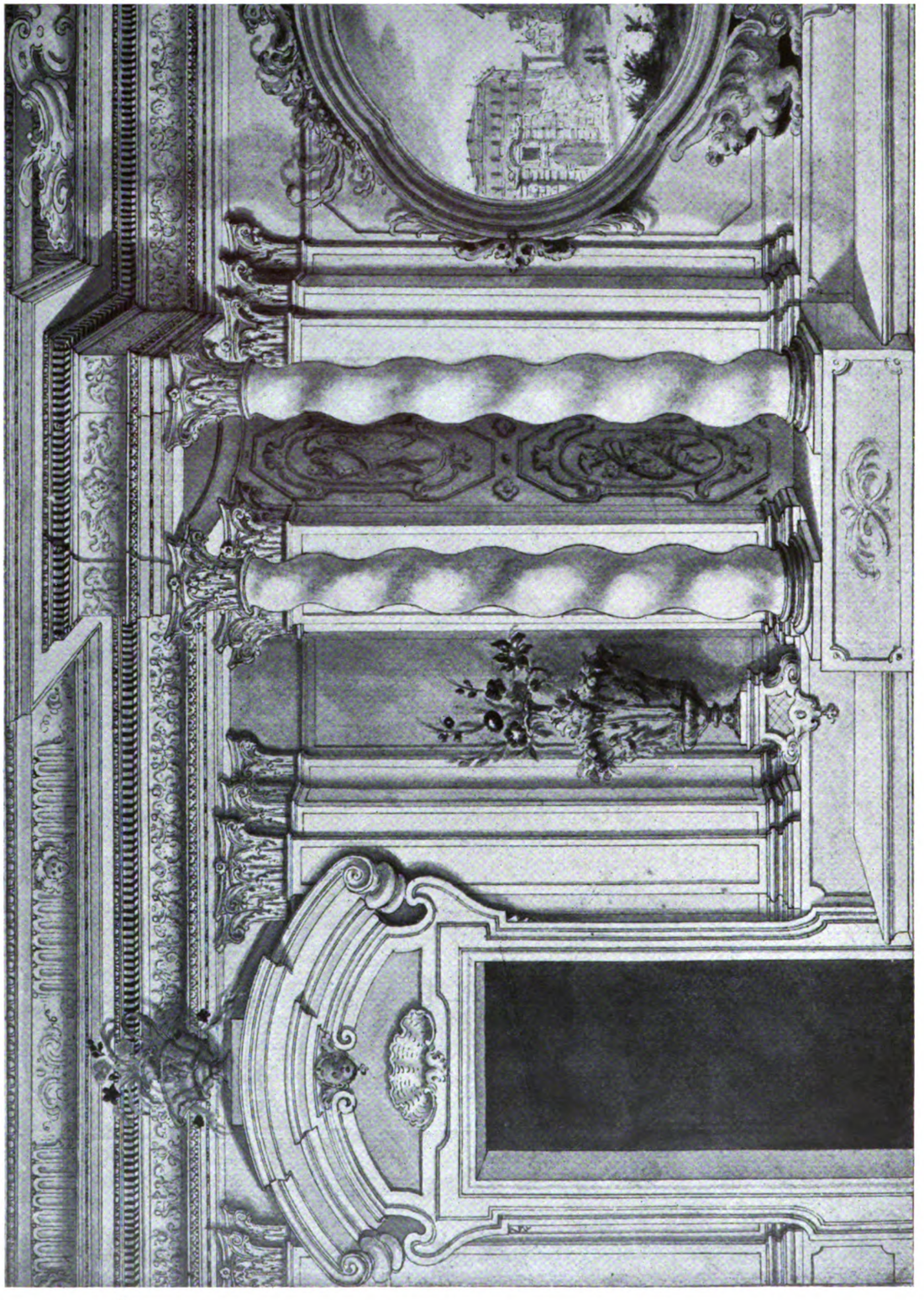


102—105. Pierre Lepautre. Vorlagen für Kamine

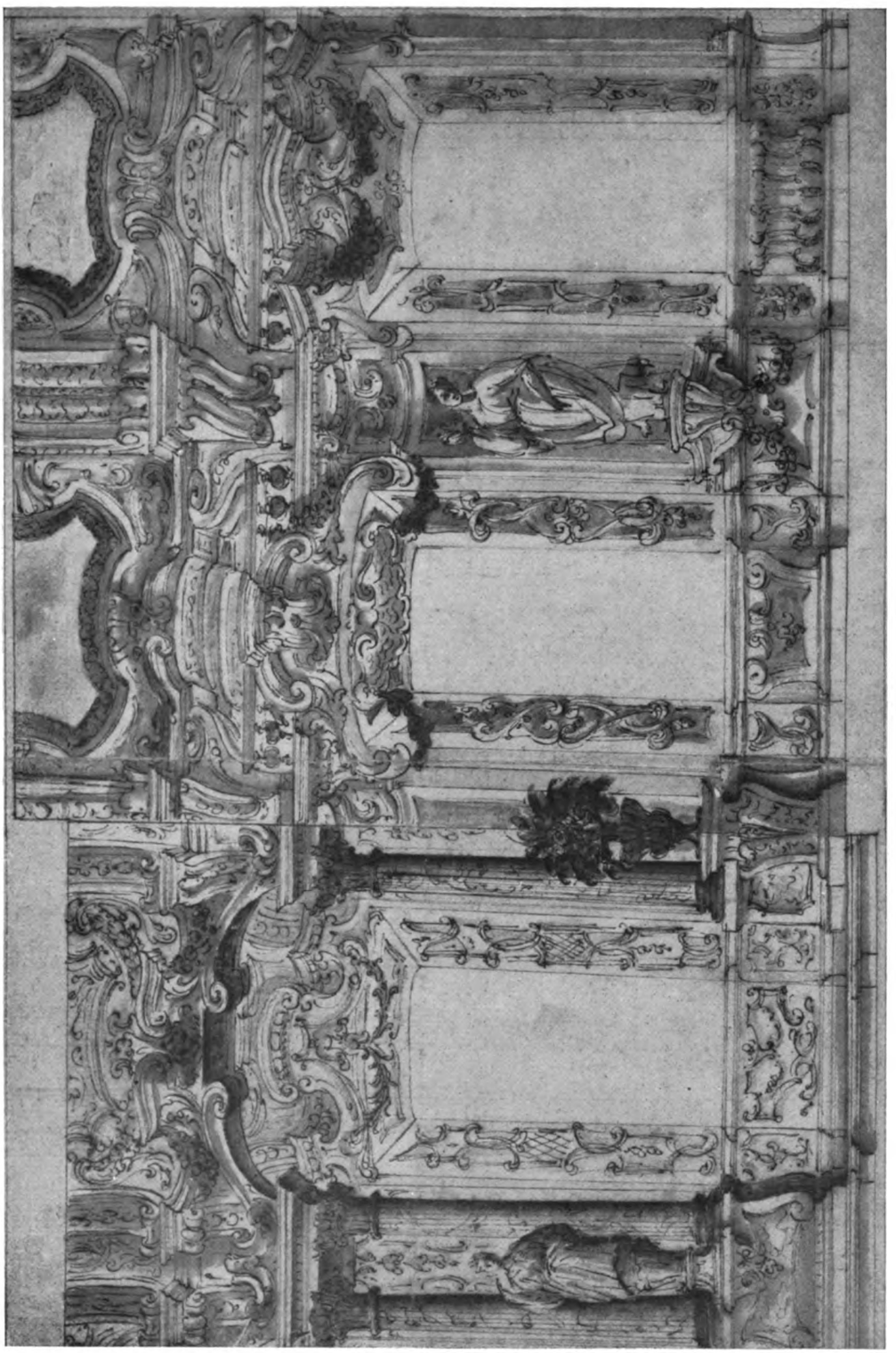




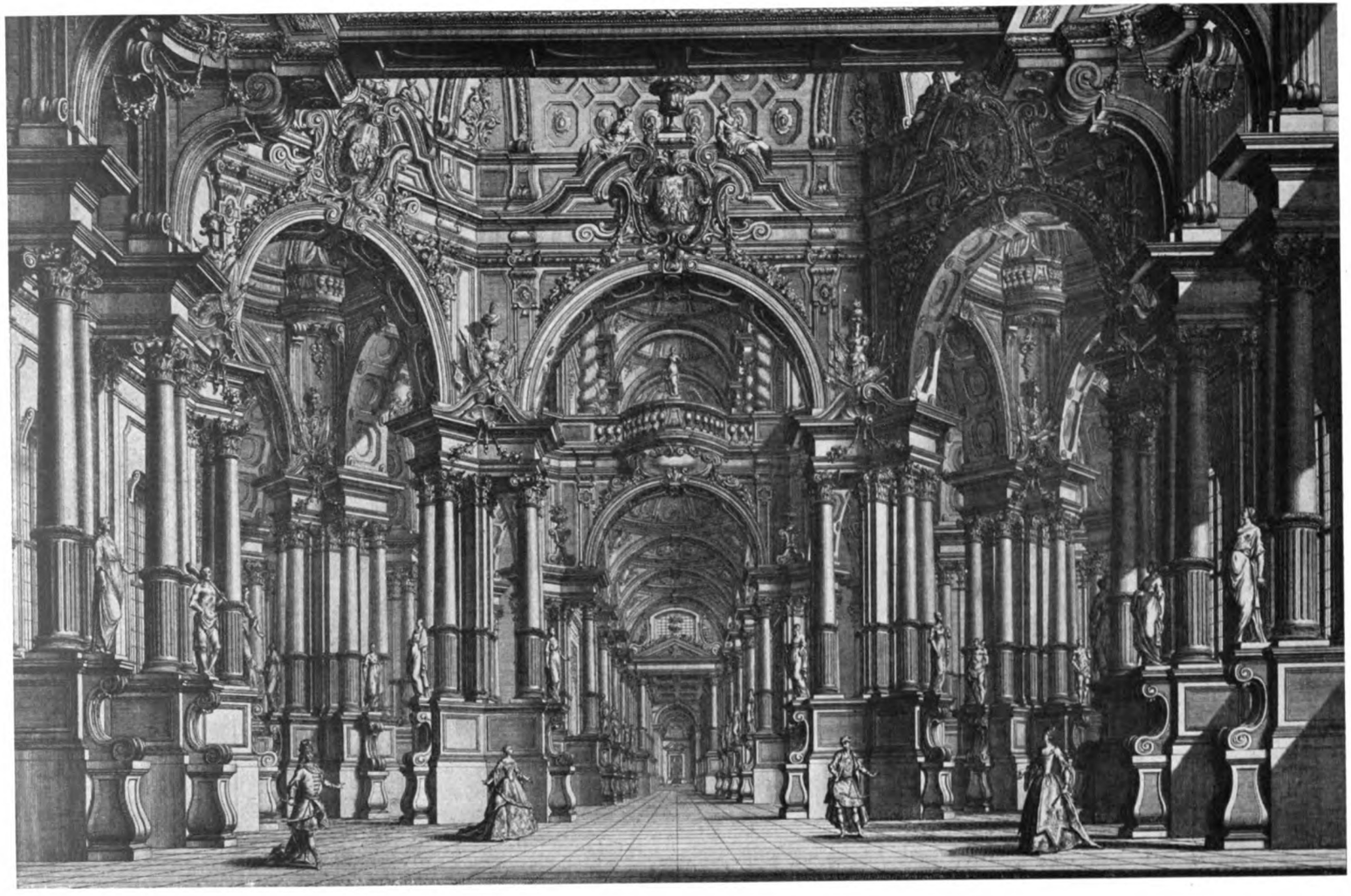
104—105. Joh. Jacob Schübler. Vorlagen für Kamine



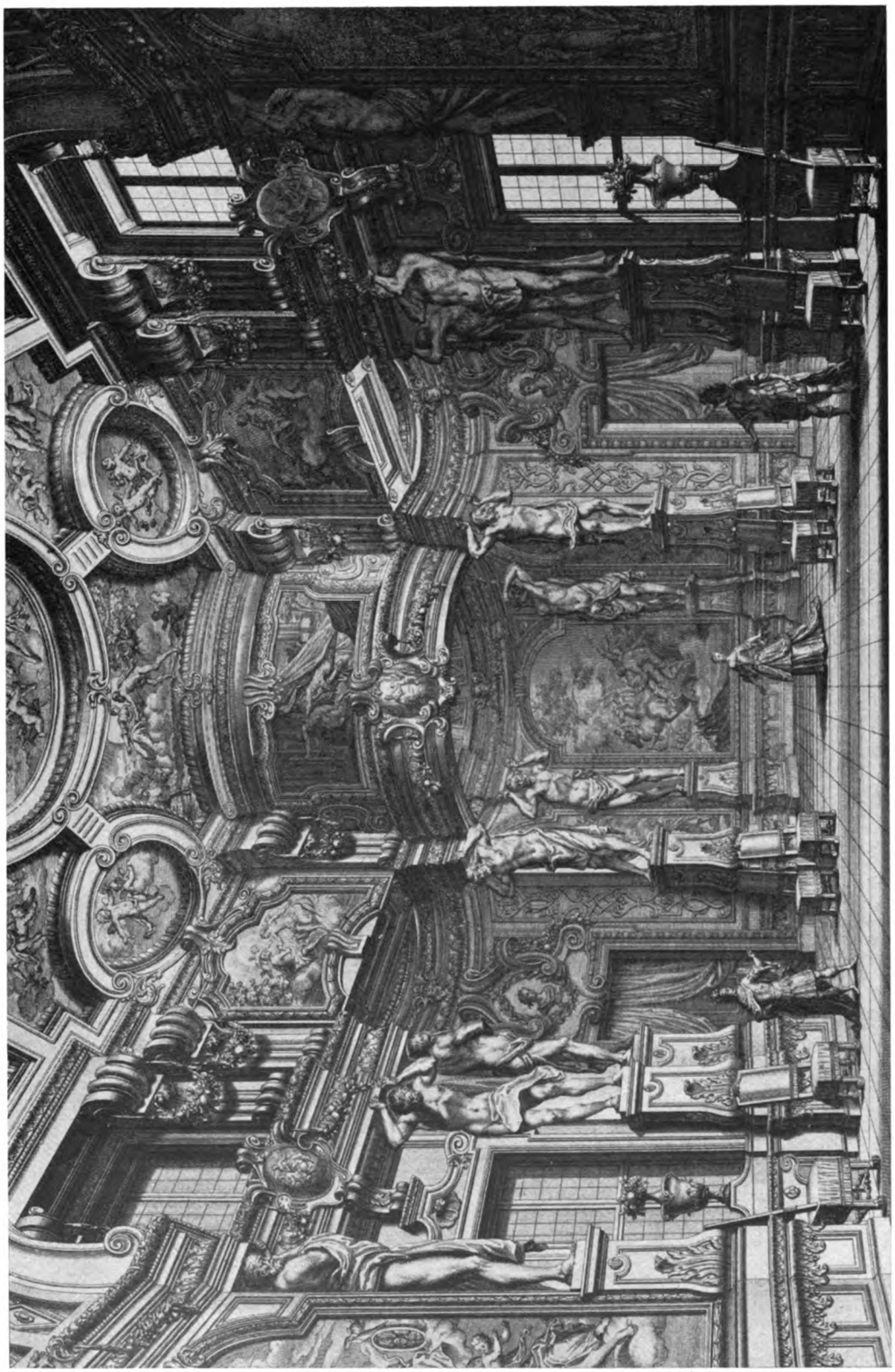
106. Italienischer Meister um 1700. Entwurf für die Wand eines Saales



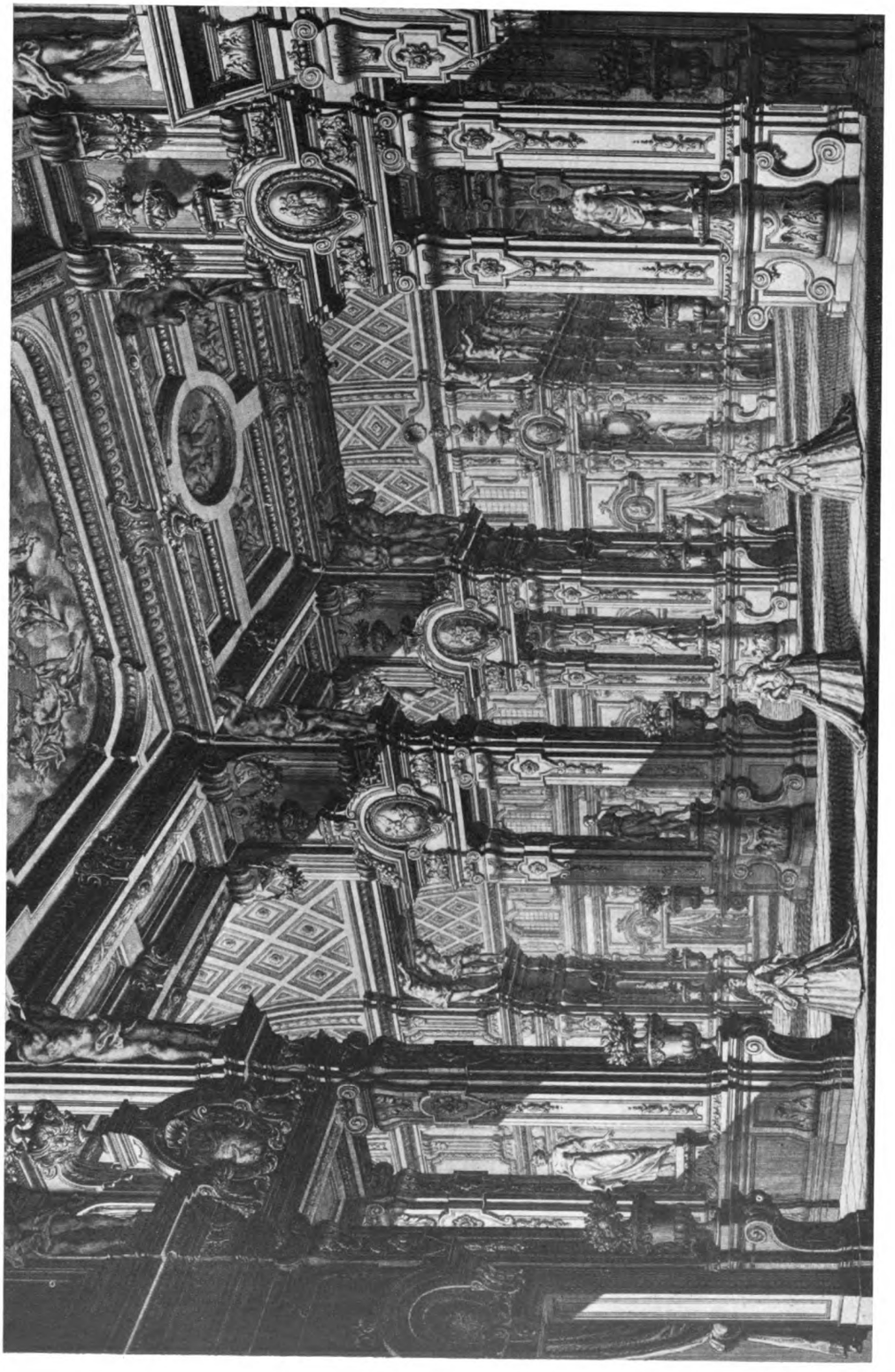
107. Giuseppe Bibiena. Entwurf für eine Wanddekoration



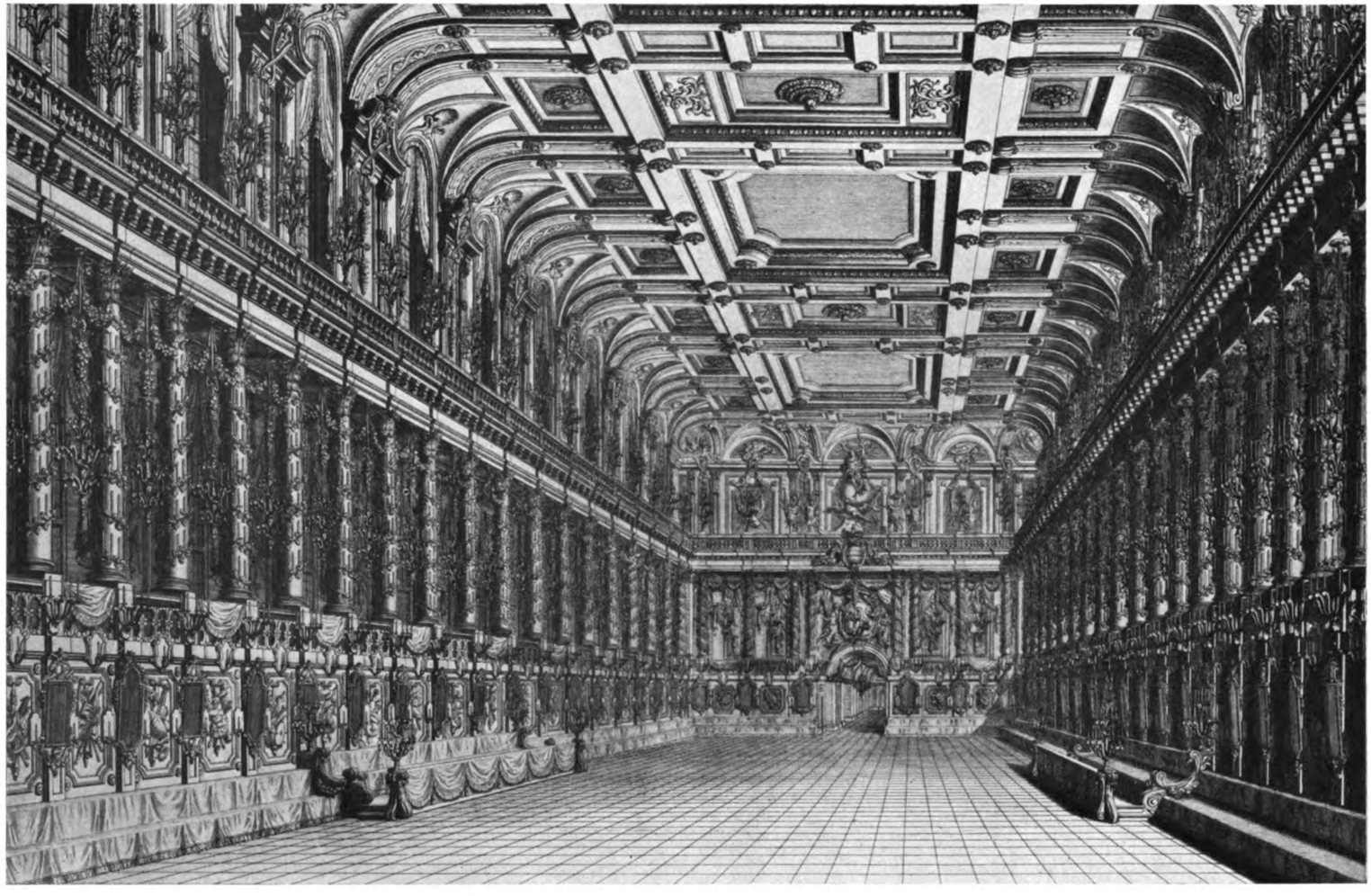
108. Giuseppe Bibiena. Bühnenentwurf



109. Giuseppe Bibiena. Bühnenentwurf



110. Giuseppe Bibiena. Bühnenentwurf

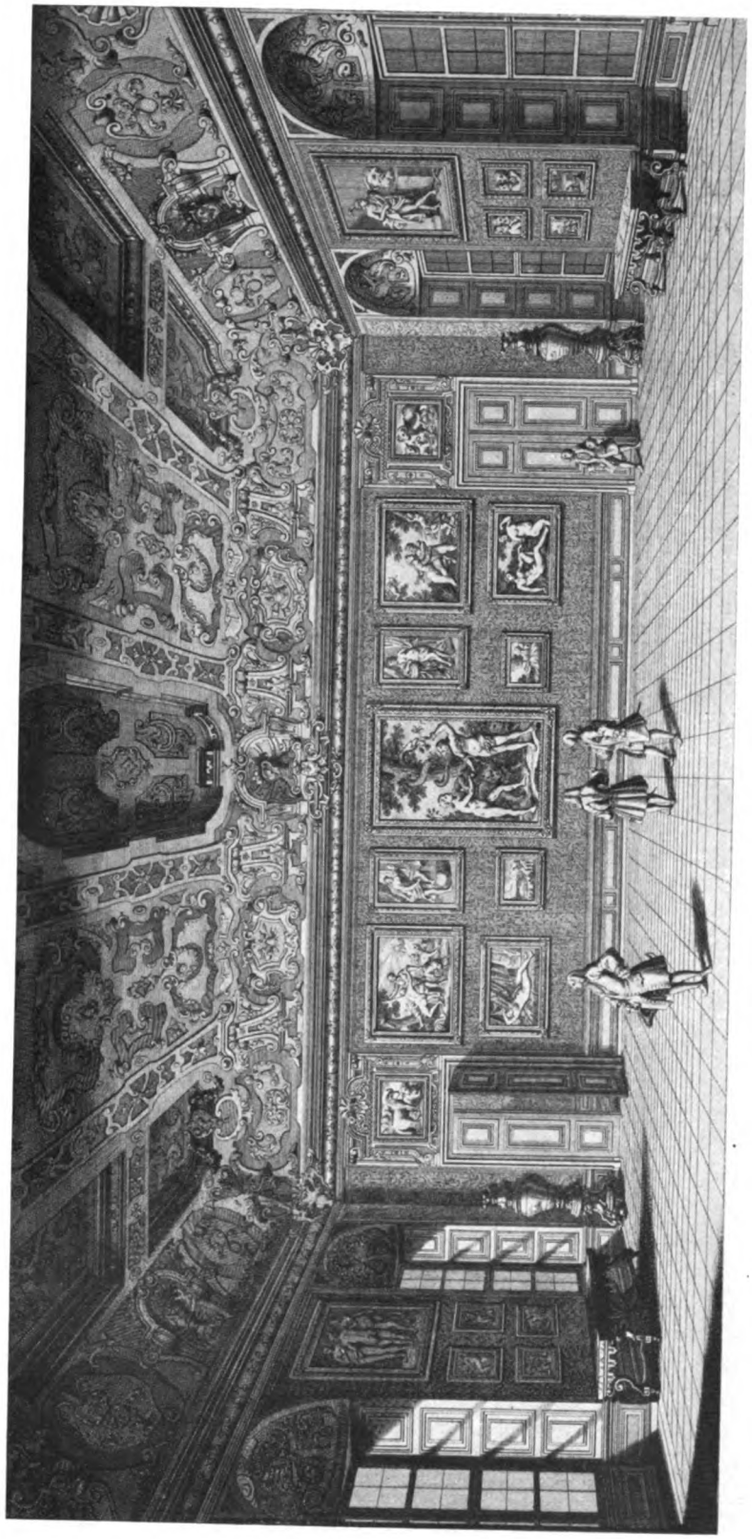


111. Giuseppe Bibiena. Festdekoration der Reithalle der Hofburg in Wien für die Hochzeit der Königin von Ungarn

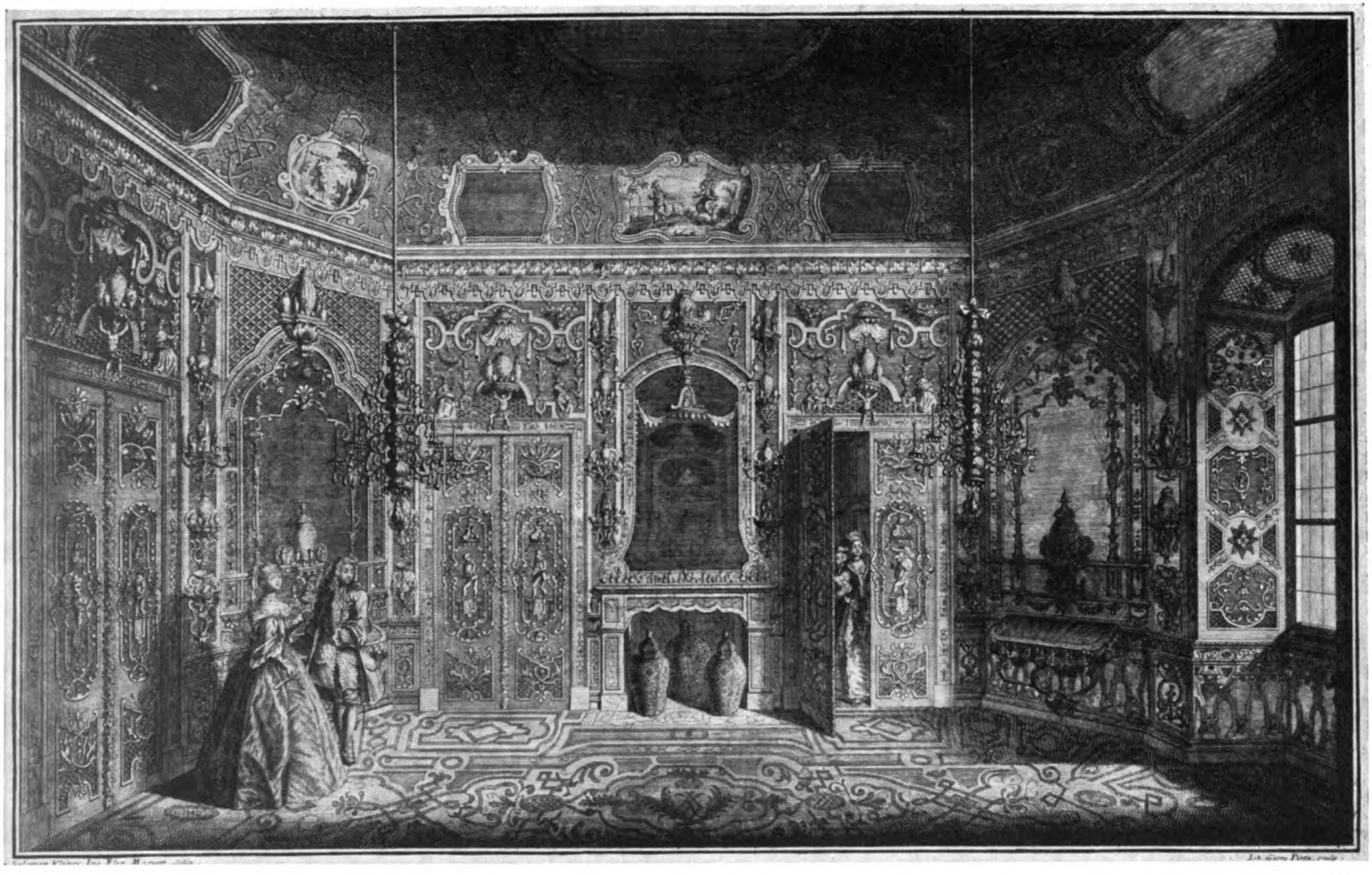
112. Maximilian von Welsch. Pommersfelden, Schloß. Treppenhaus

115. Maximilian von Welsch. Pommersfelden, Schloß. Große Saal nach der Gartenseite

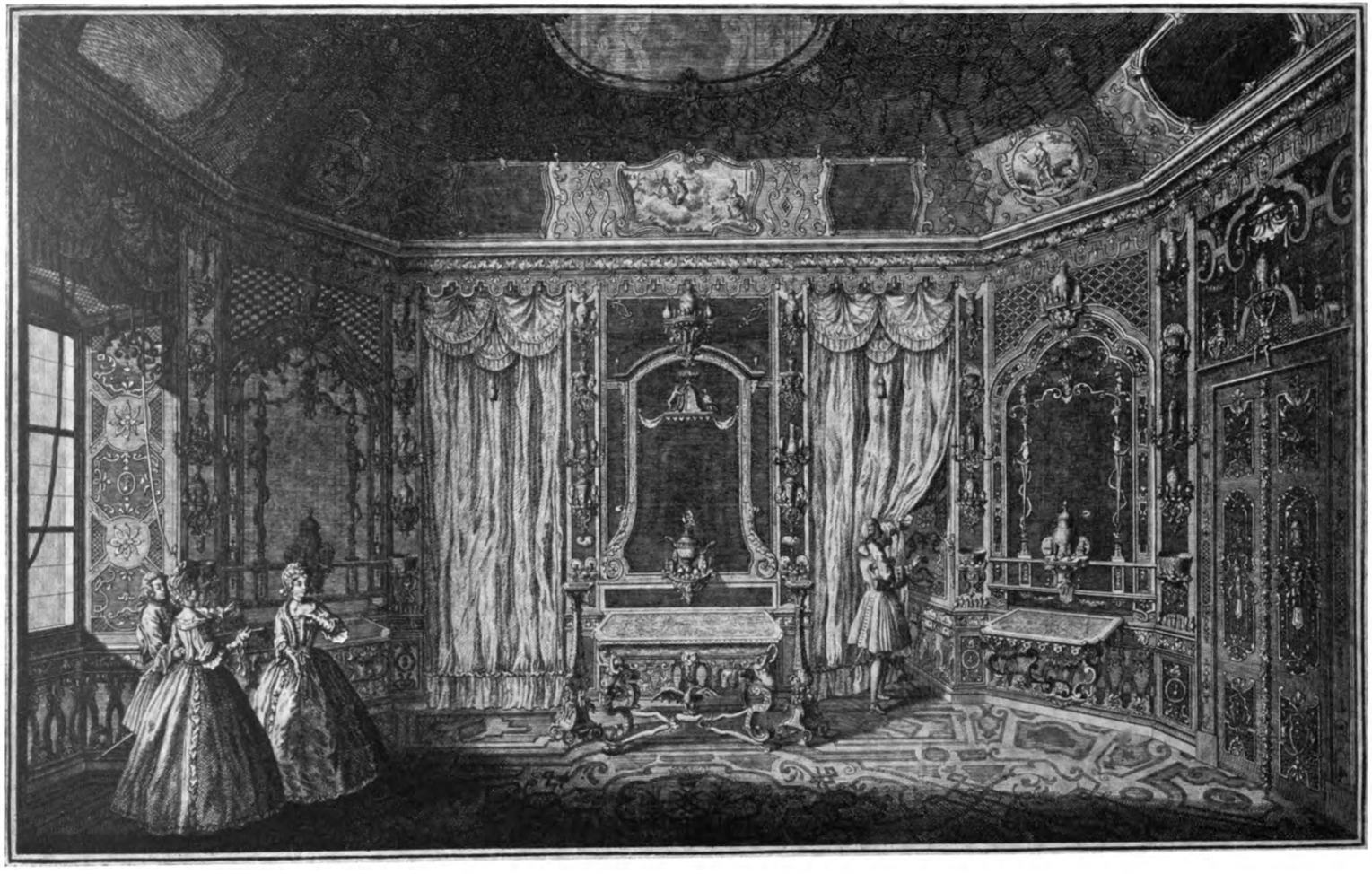
114. Maximilian von Welsch. Pommersfelden, Schloß. Gartensaal, Eingangsseite



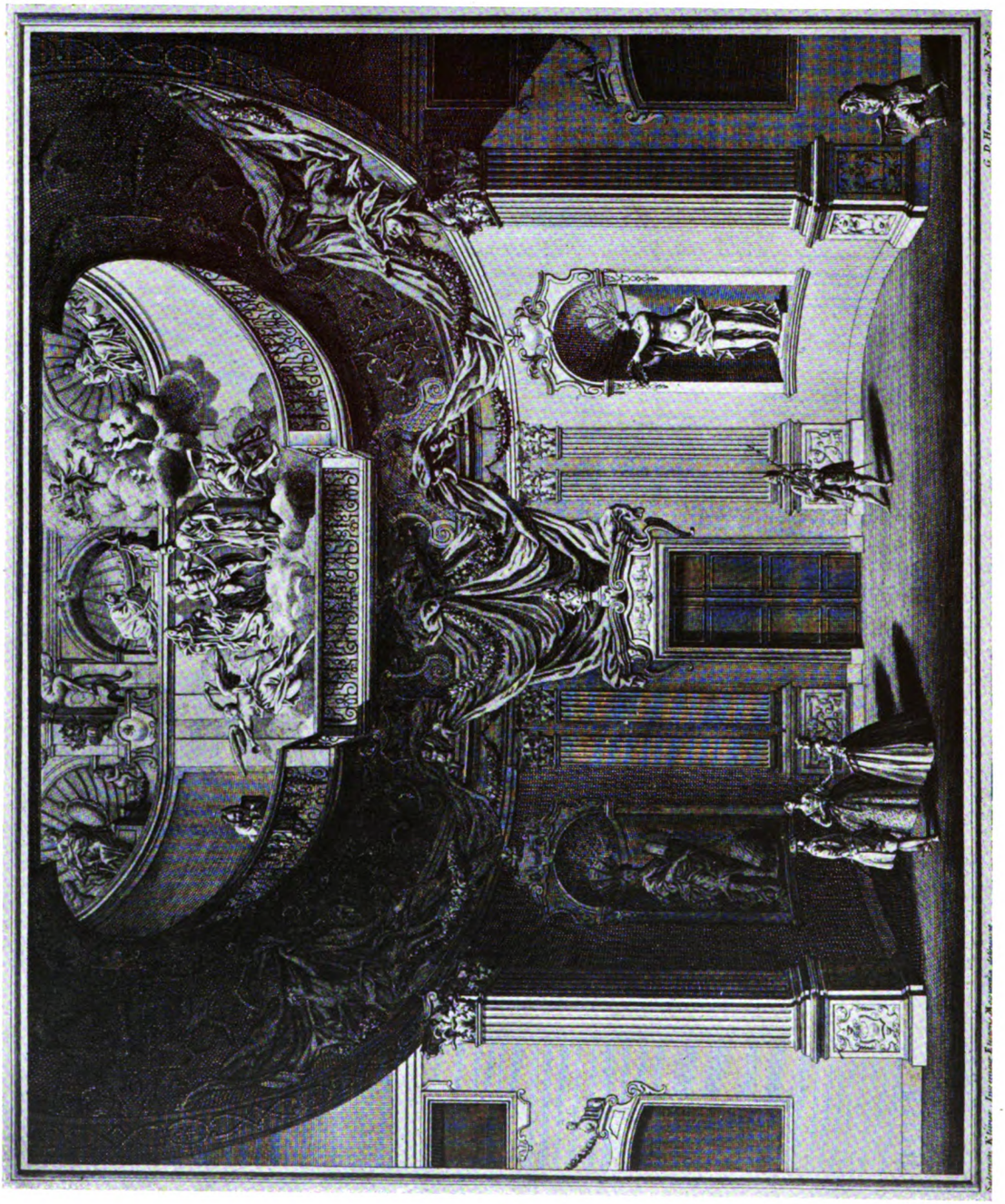
115. *Lucas von Hildebrand. Wien, Schloß „Belvedere". Galerie*



116. Maximilian von Welsch. Pommersfelden, Schloß. Spiegel- und Porzellankabinett, Eingangsseite



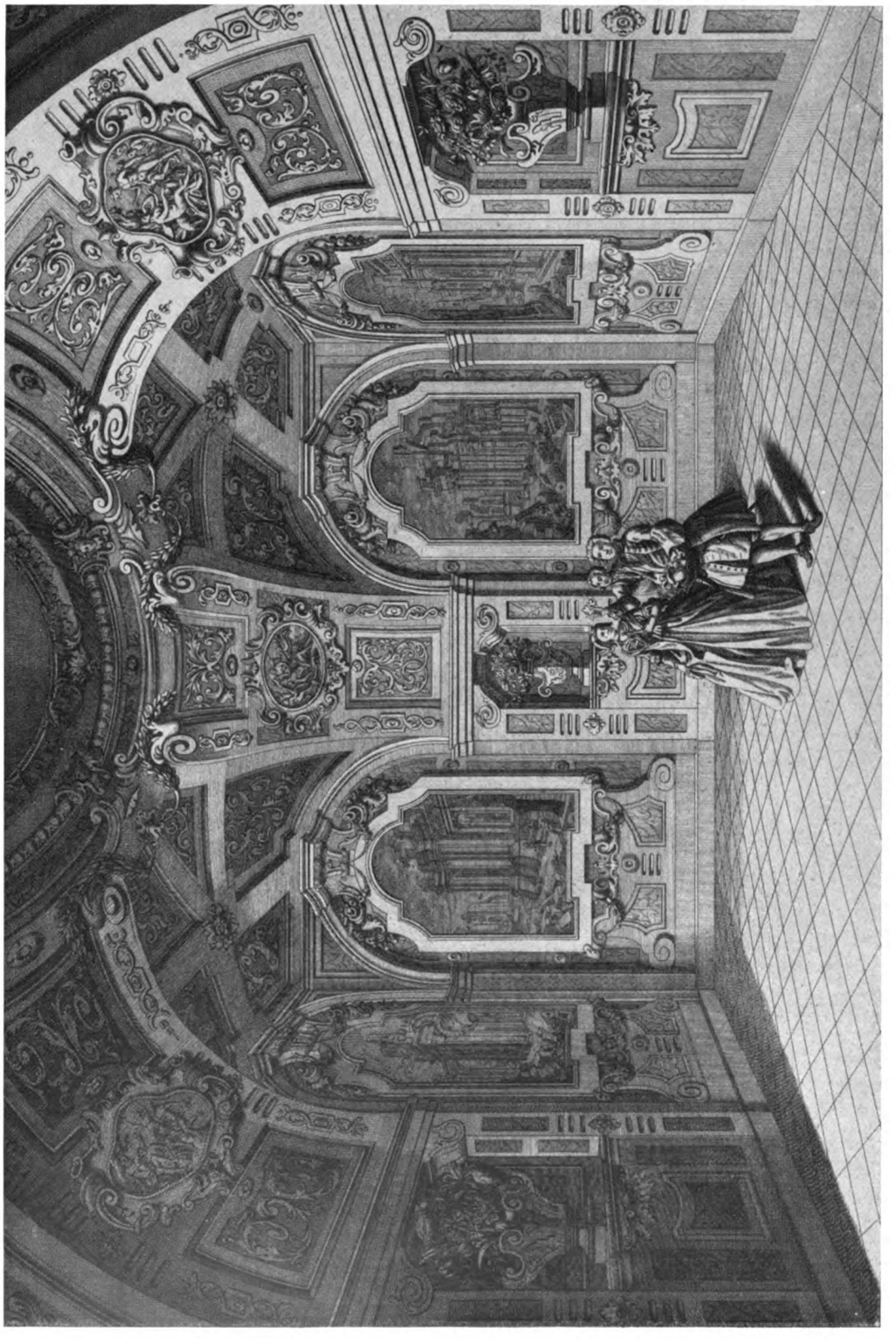
117. Maximilian von Welsch. Pommersfelden, Schloß. Spiegel- und Porzellankabinett, Gartenseite



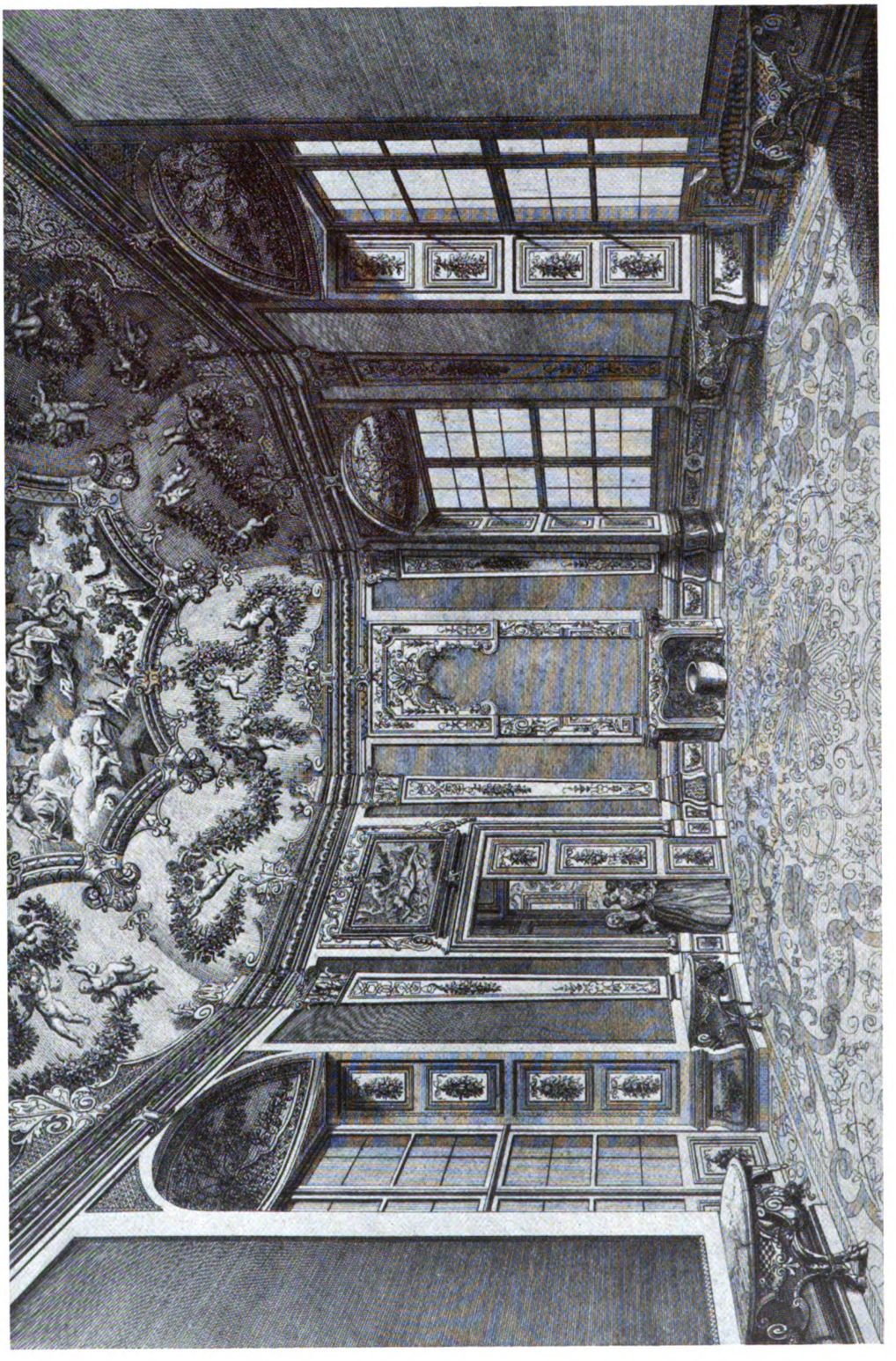
118. Maximilian von Welsch. Pommersfelden, Schloß. Eingang zum Großen Saal im Treppenhaus

119. Maximilian von Welsch, Mainz, Lustbaus „Favorite". Galerie nach der Gartenseite. 1700–1710

120. Lucas von Hildebrand. Wien, Schloß „Belvedere". Treppenhaus

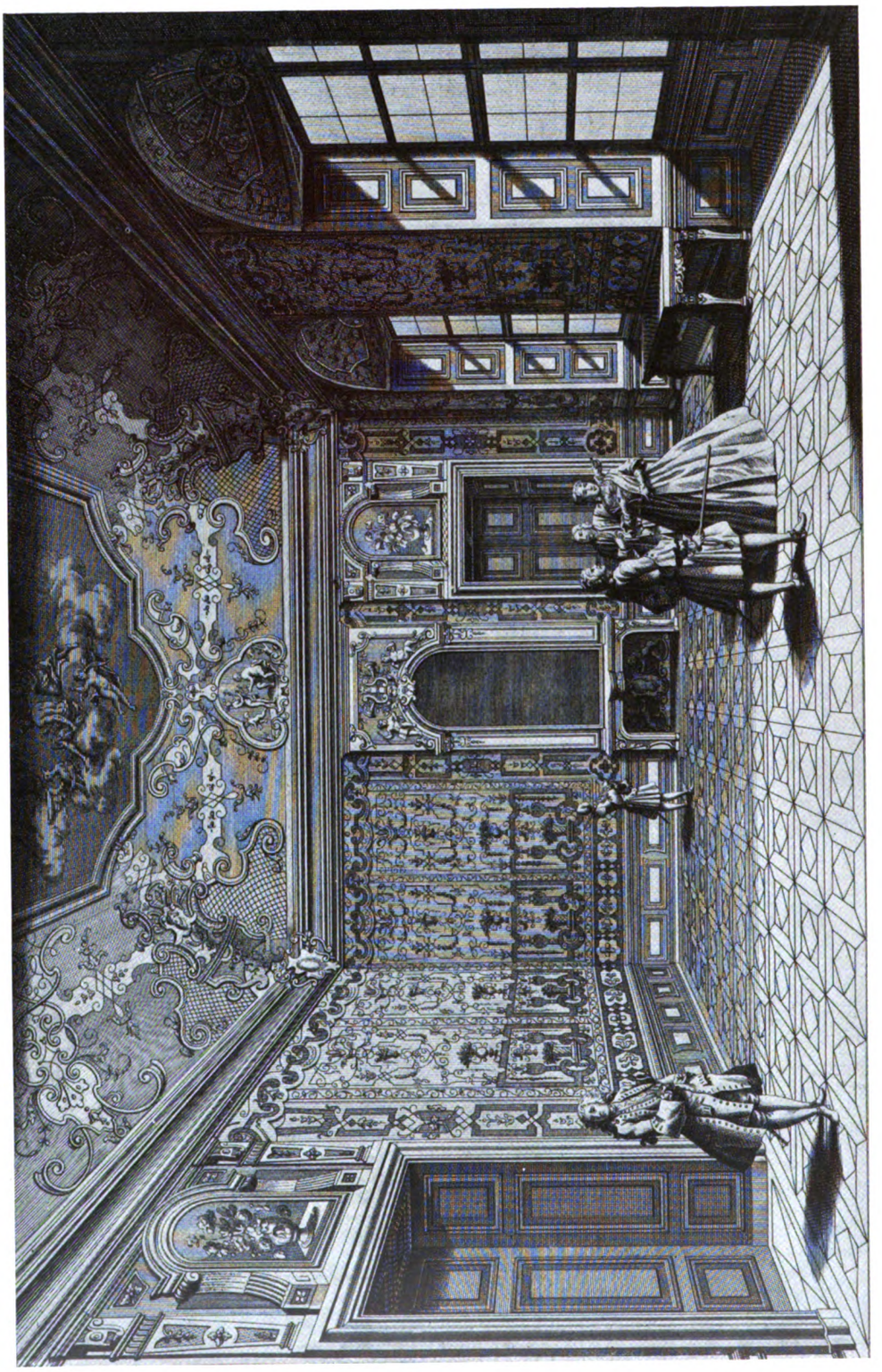


121. Lucas von Hildebrand. Wien, Schloß „Belvedere". Kleiner Gesellschaftszimmer für den Sommer



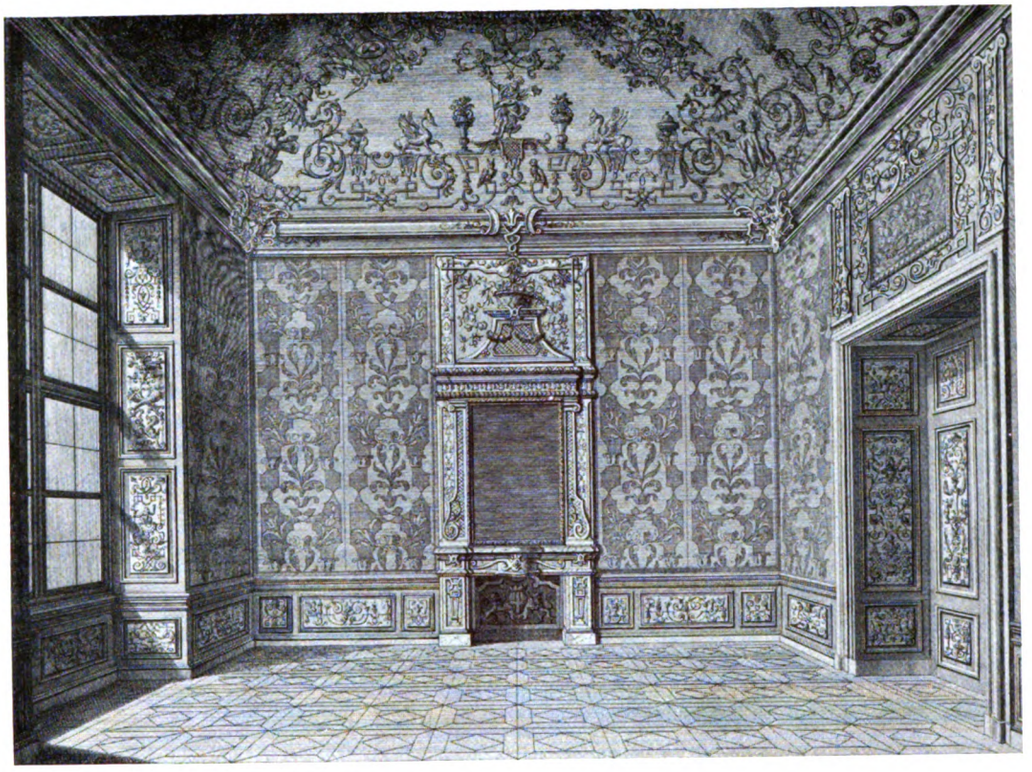
122. Lucas von Hildebrand. Wien, Schloß „Belvedere". Spiegelzimmer

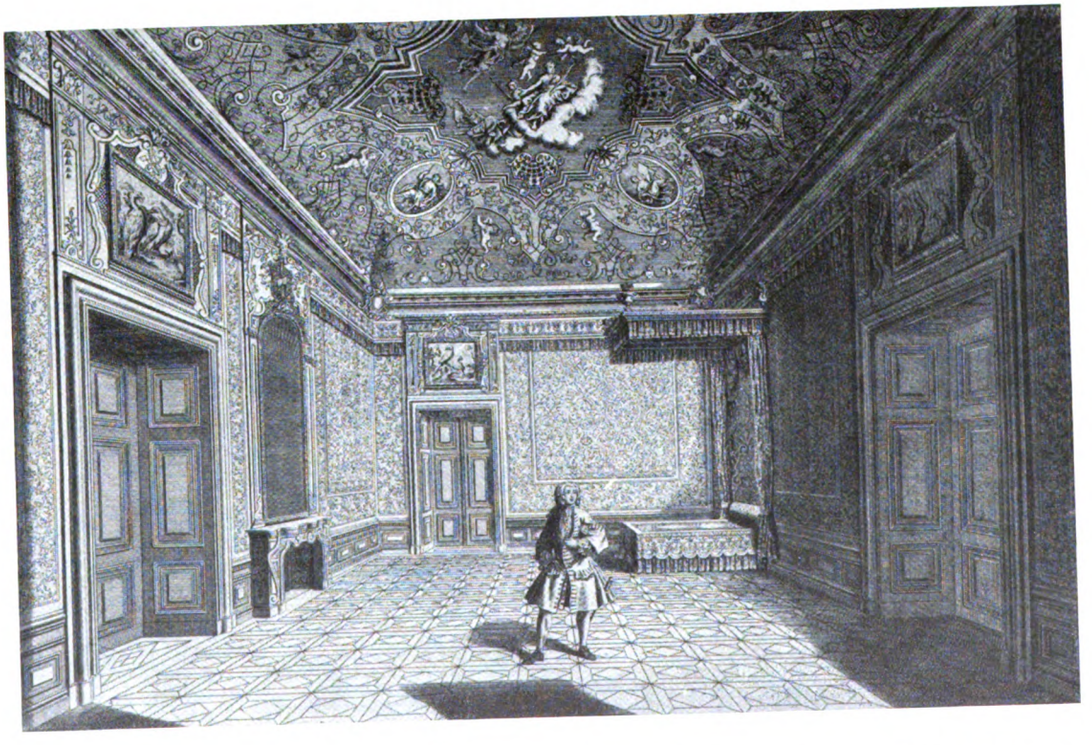
125. Lucas von Hildebrand. Wien, Schloß „Belvedere". Offenes Kabinett beim Eingang des Gartens



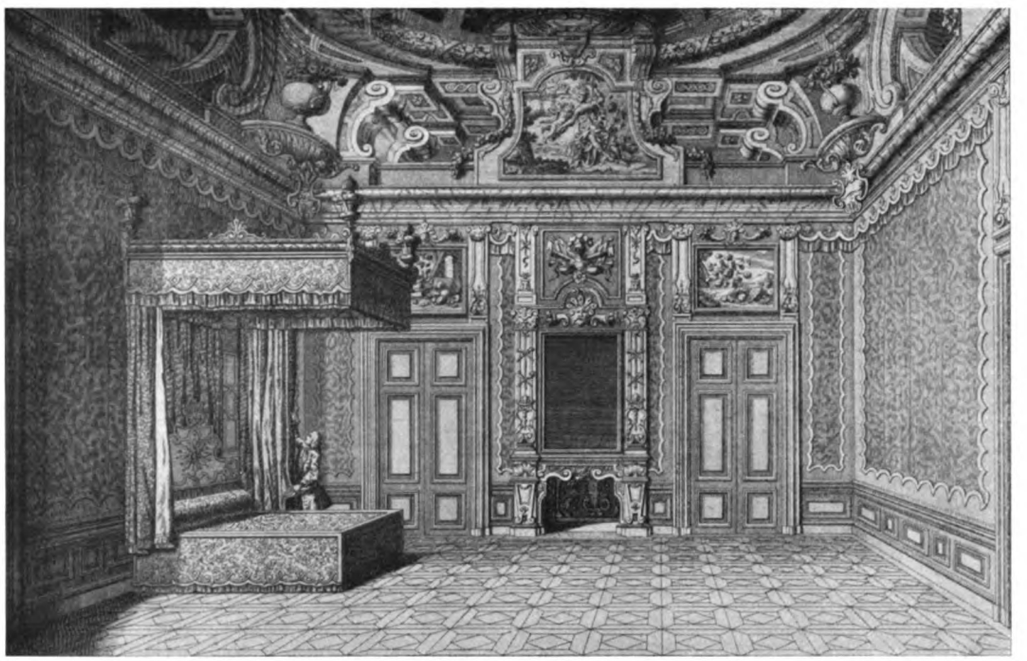
124. Lucas von Hildebrand. Wien, Schloß „Belvedere". Café-Zimmer

125. Lucas von Hildebrand. Schloß Schönborn. Gartenkabinett



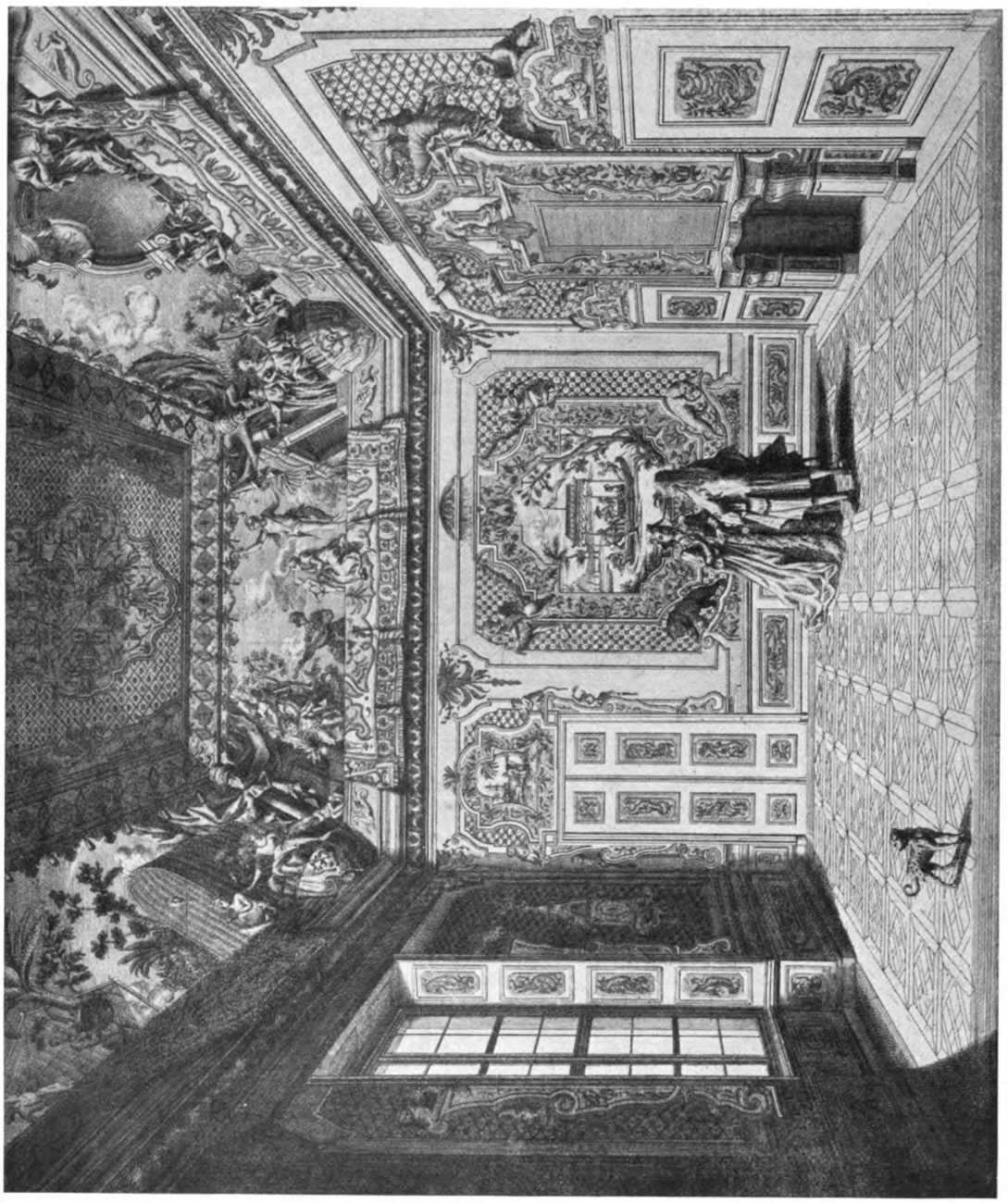


126—127. Lucas von Hildebrand. Wien, Schloß „Belvedere", Gartenkabinett und Schlafzimmer

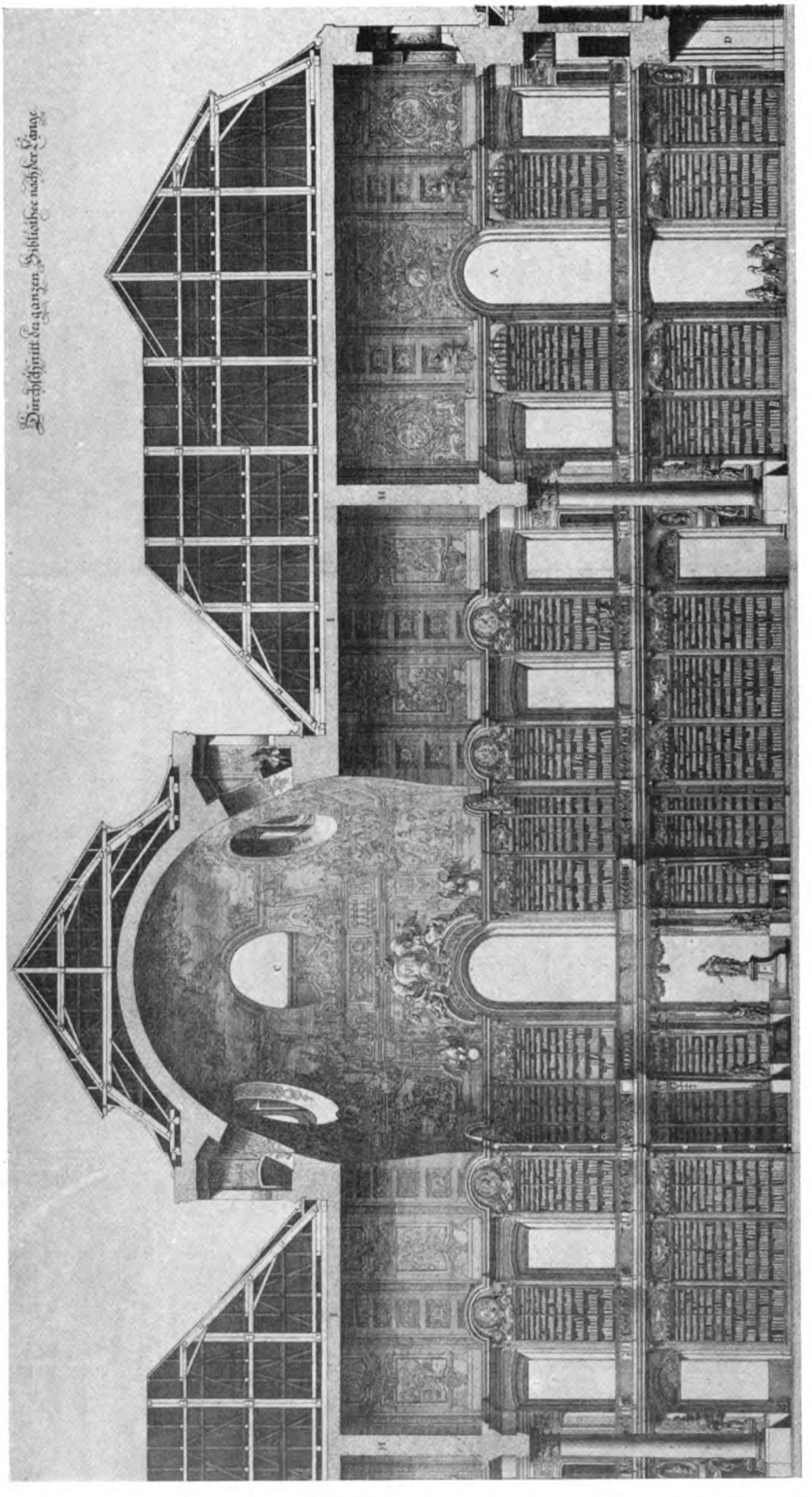


128—129. Lucas von Hildebrand. Wien, Schloß „Belvedere". Schlafzimmer und Rundkabinett

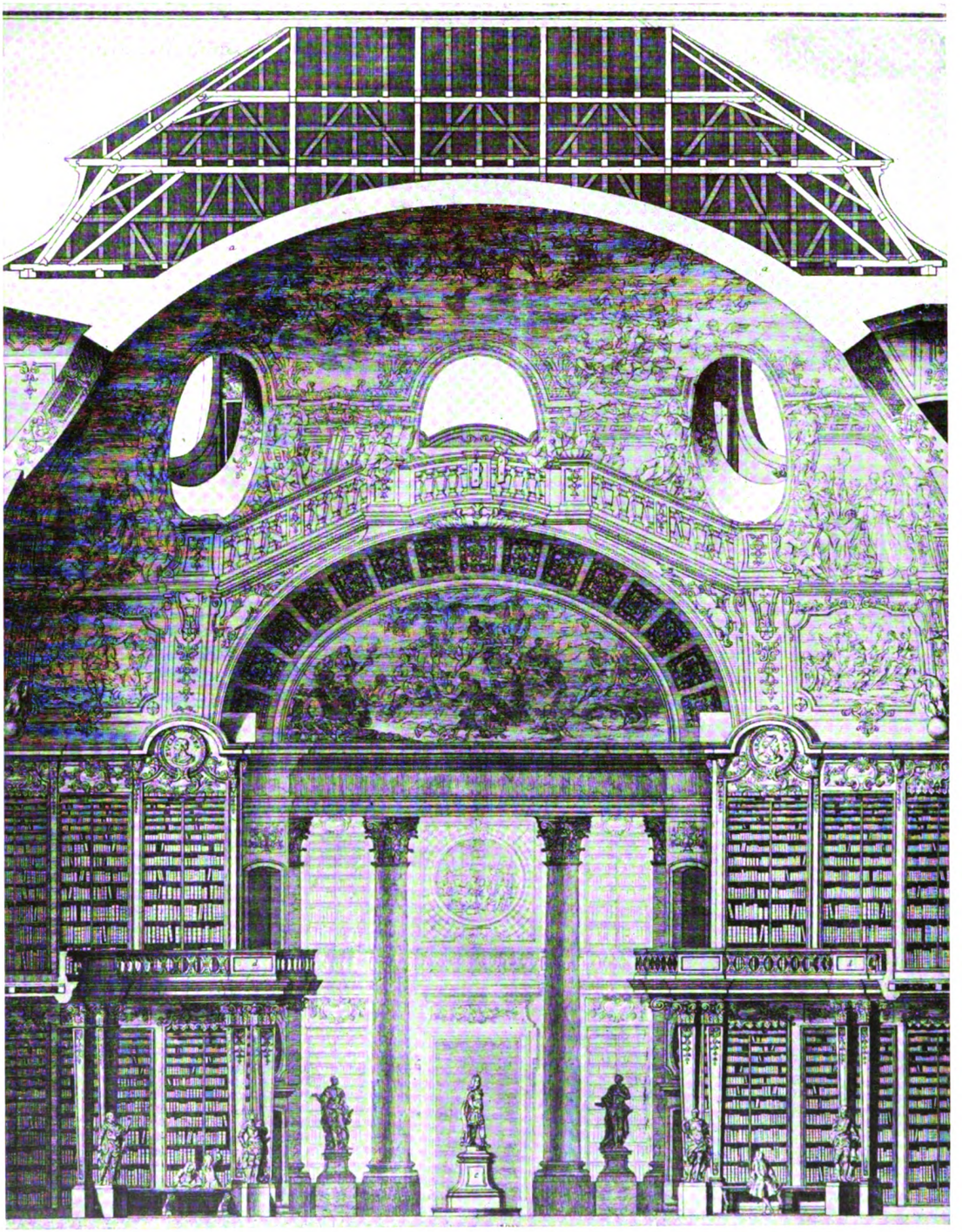
150. Lucas von Hildebrand. Schloß Schönborn. Paradezimmer



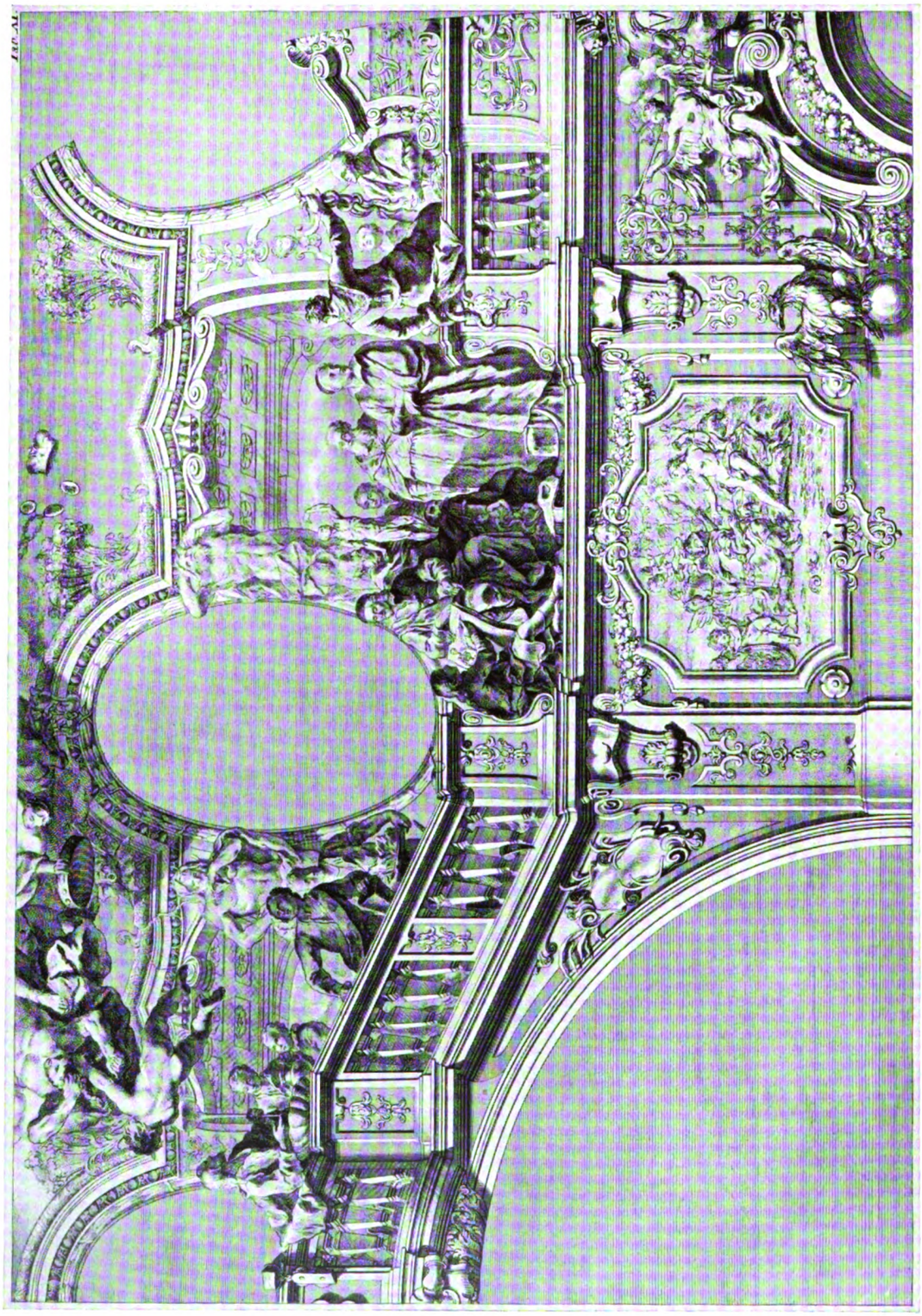
151. Lucas von Hildebrand. Schloß Schönborn. Paradezimmer



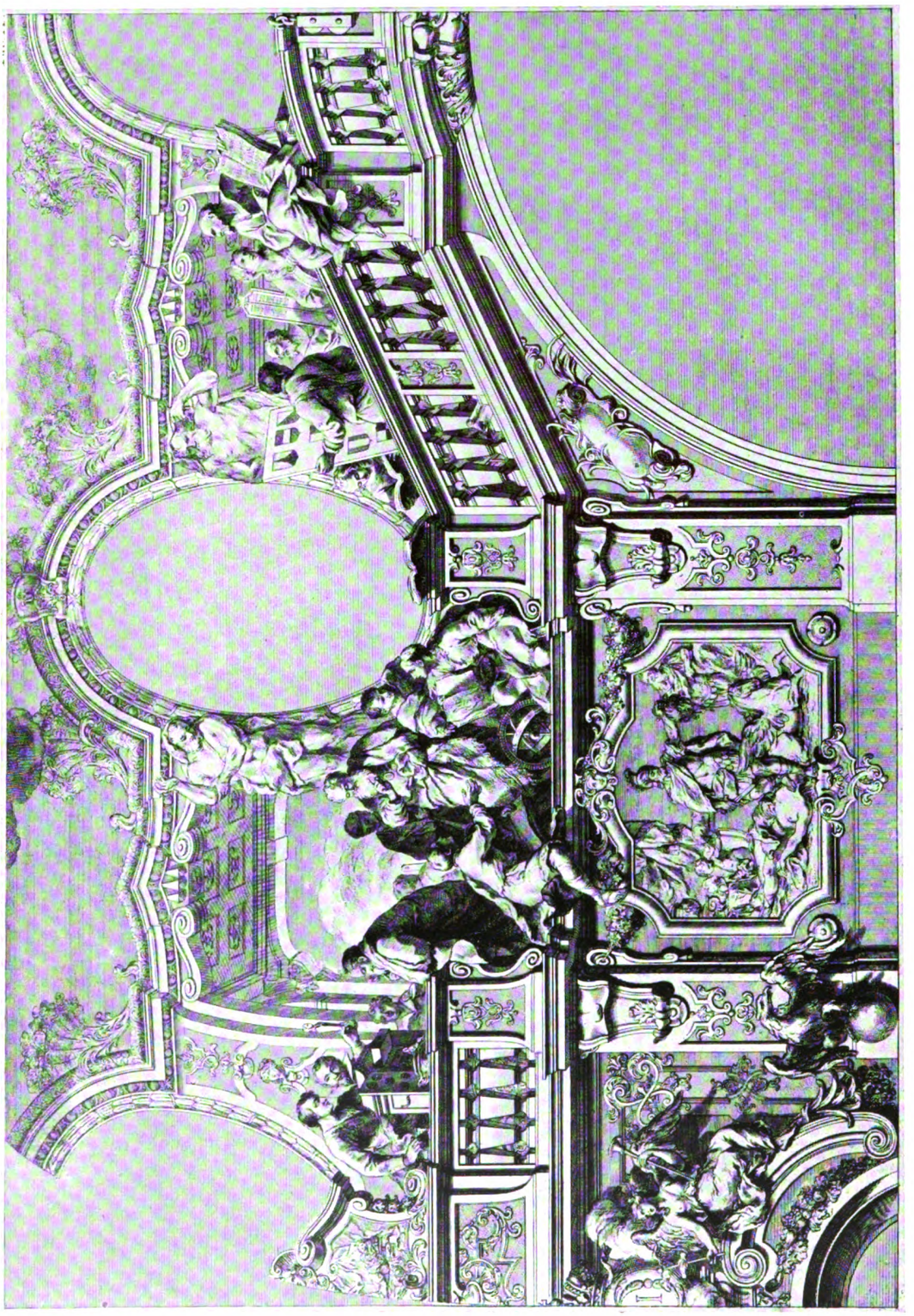
152. Fischer von Erlach. Wien, Hofbibliothek. 1723–1735



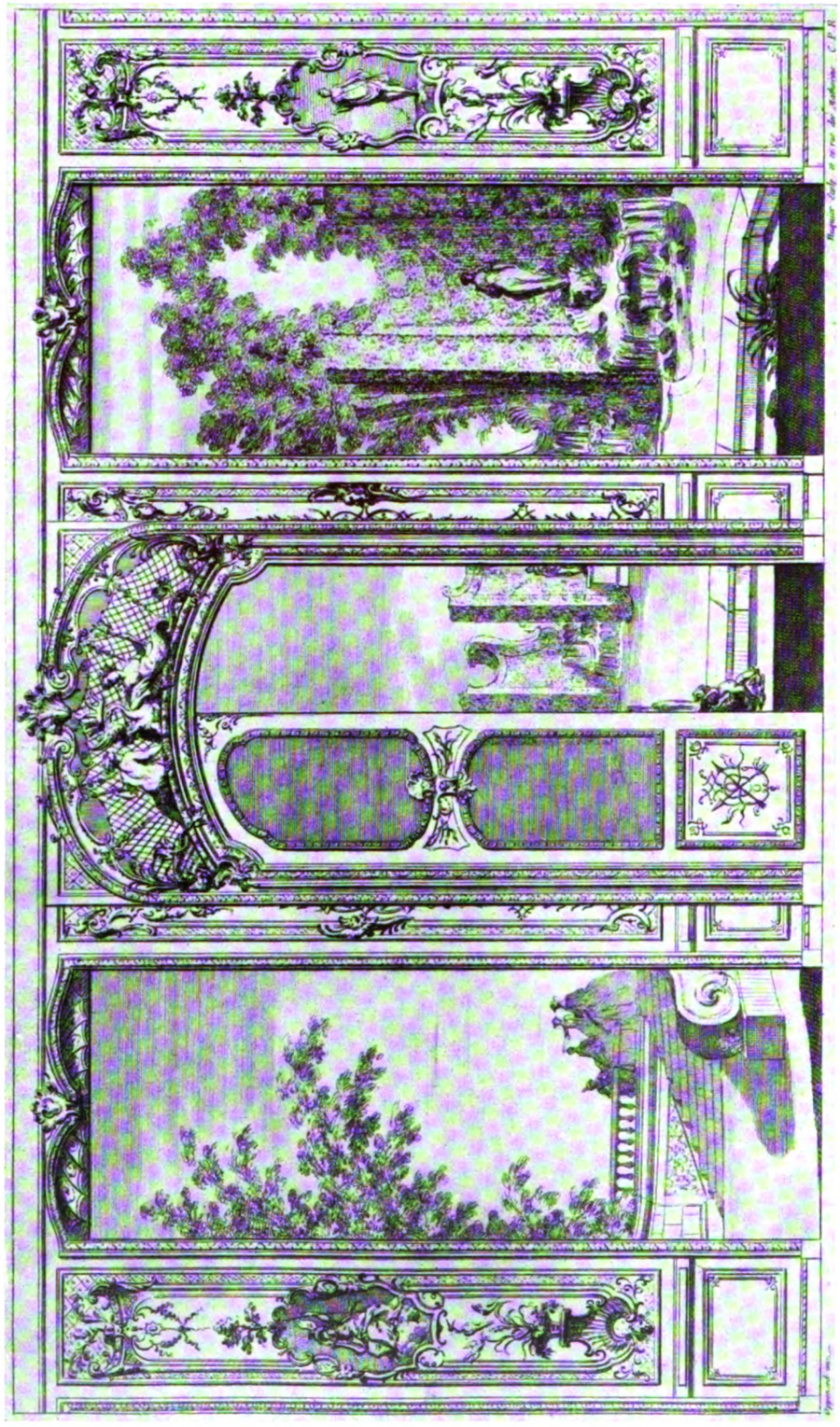
153. Fischer von Erlach. Wien, Hofbibliothek. 1725—1735



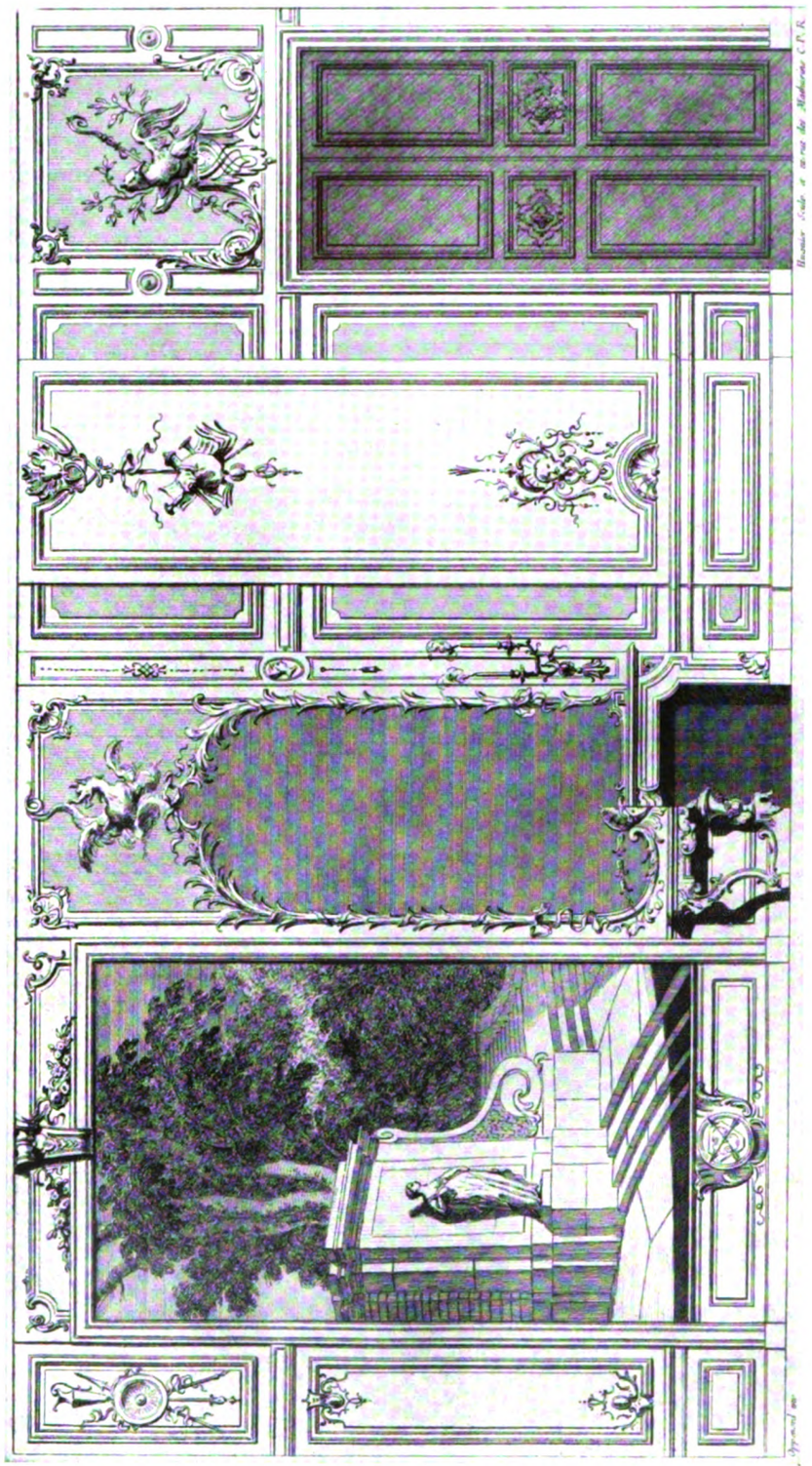
154. Daniel Gran. Wien, Hofbibliothek. Deckenteil der Kuppel



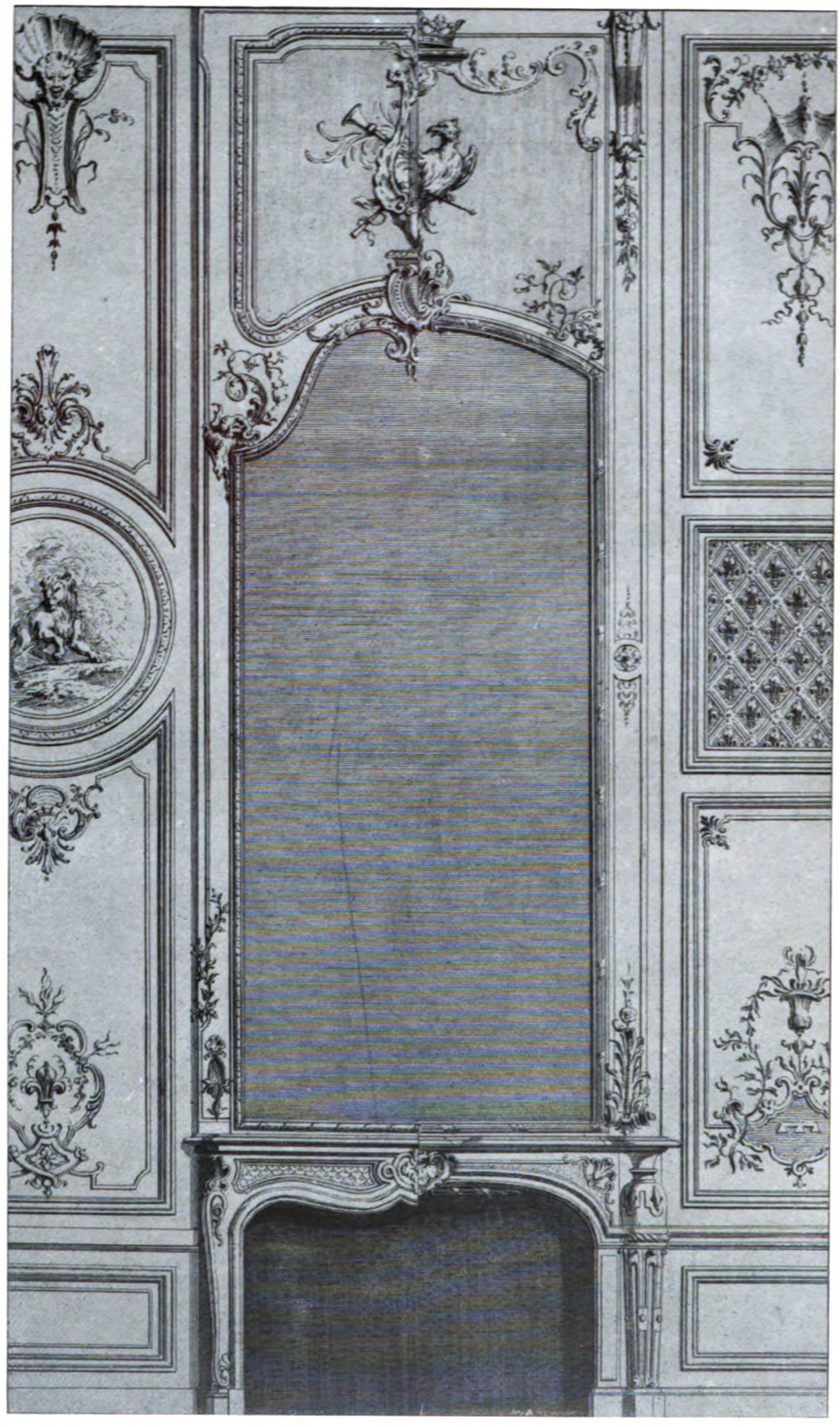
155. *Daniel Gran. Wien, Hofbibliothek. Deckenteil der Kuppel*



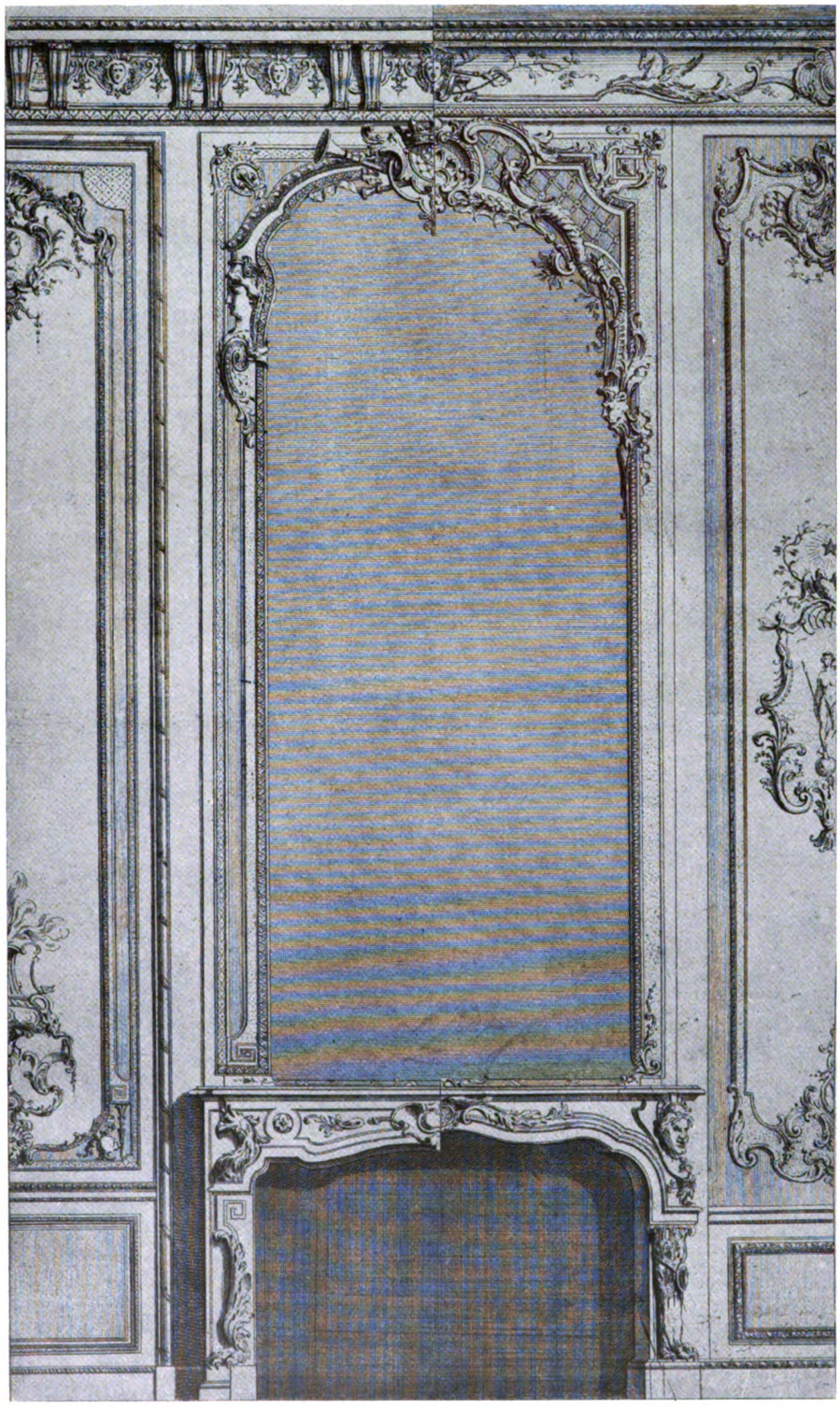
156. Gilles Marie Oppenordt. Entwurf zu einem großen Gartensalon



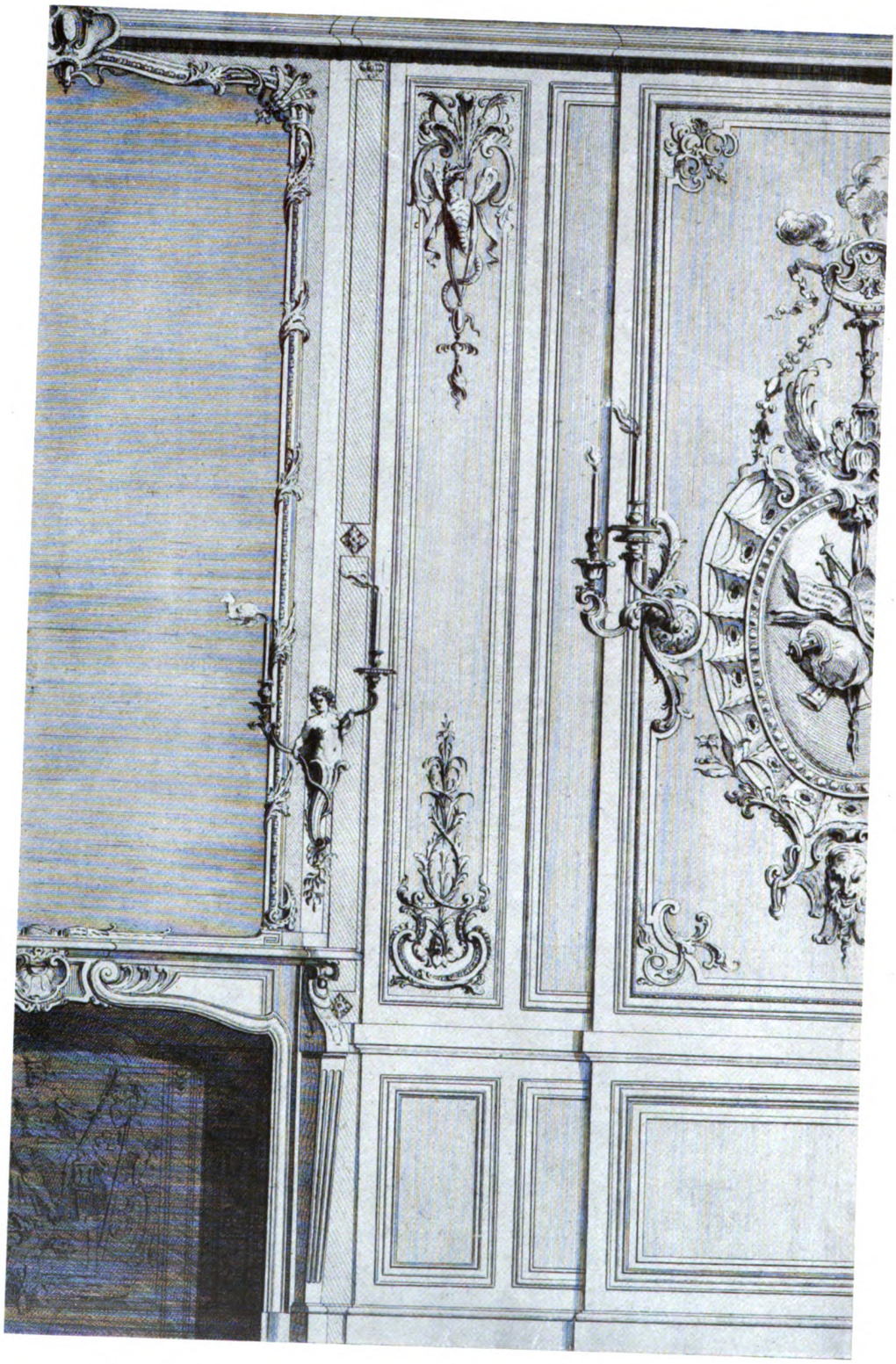
157. Gilles Marie Oppenordt. Entwurf für die Dekoration eines großen Kabinetts



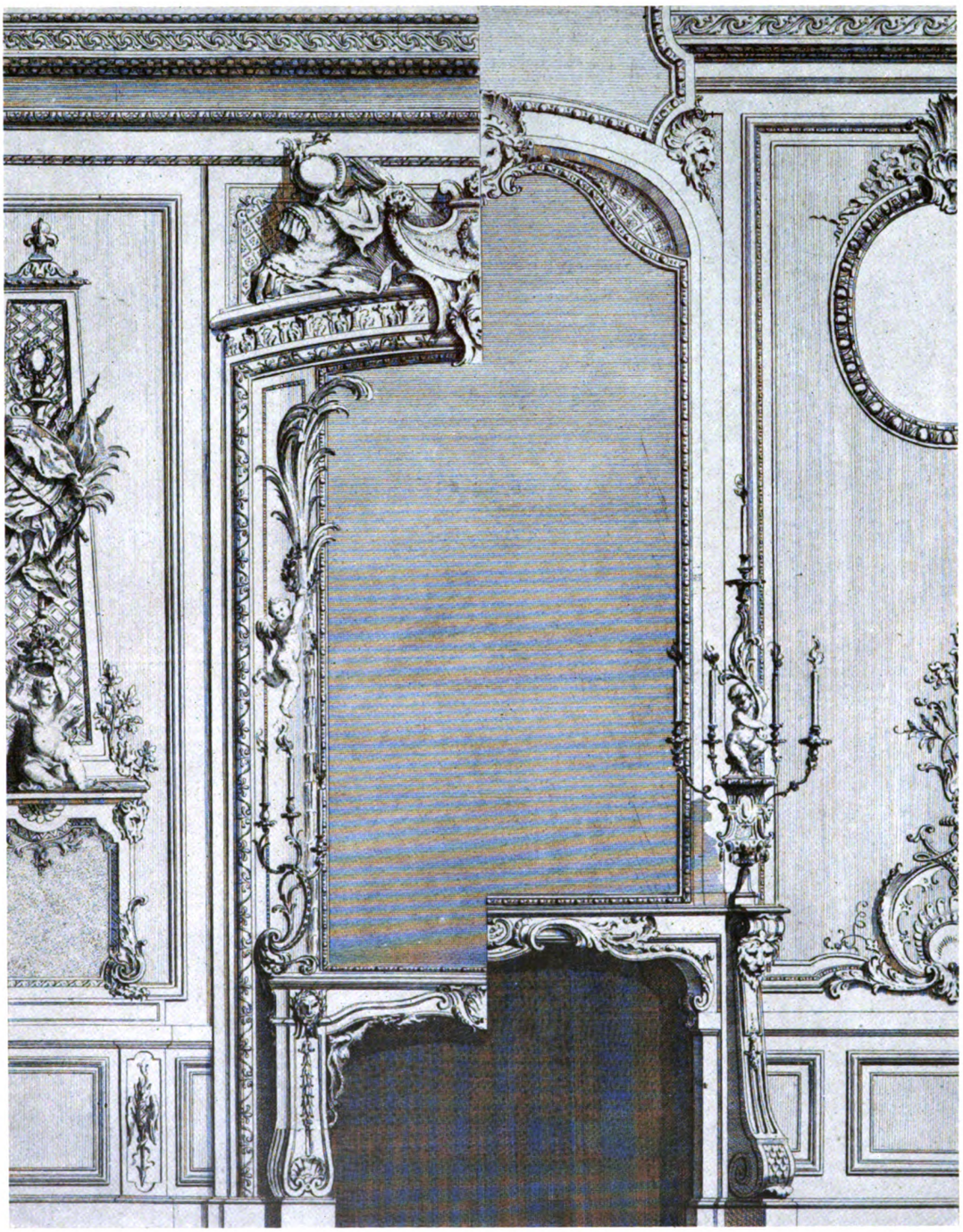
158. Gilles Marie Oppenordt. Entwurf für zwei Kamine der Zimmer im Palais Royal (Paris)



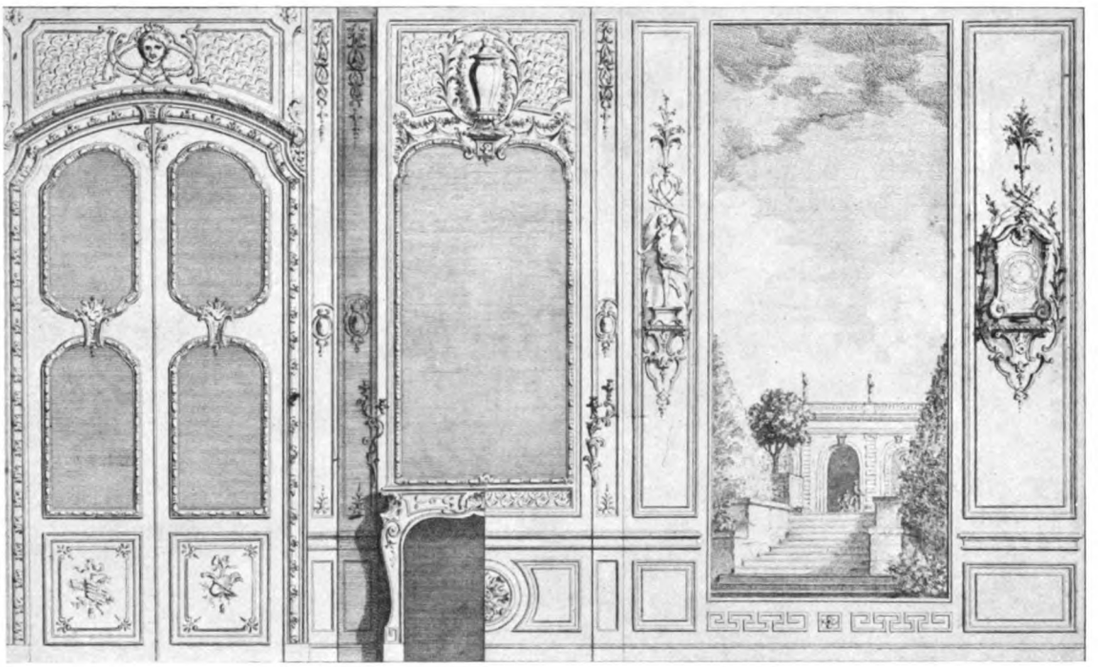
139. Gilles Marie Oppenordt. Entwurf für zwei Kamine der Zimmer im Palais Royal (Paris)

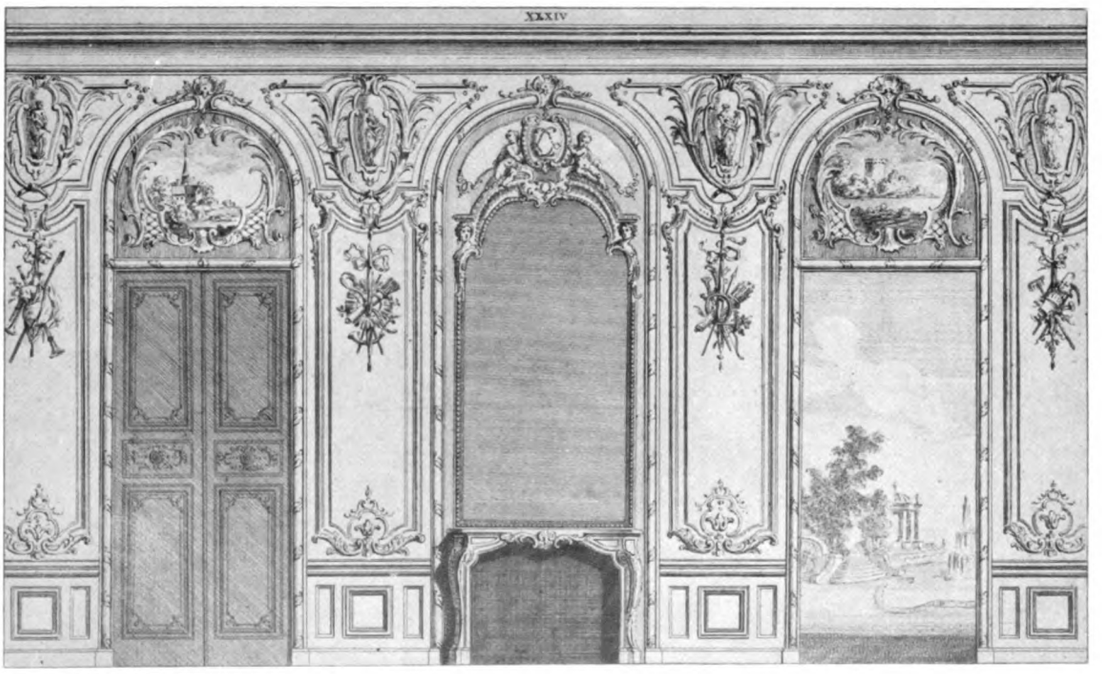


140. Gilles Marie Oppenordt. Entwurf für den Kamin eines salon à l'italienne im Palais Royal (Paris)

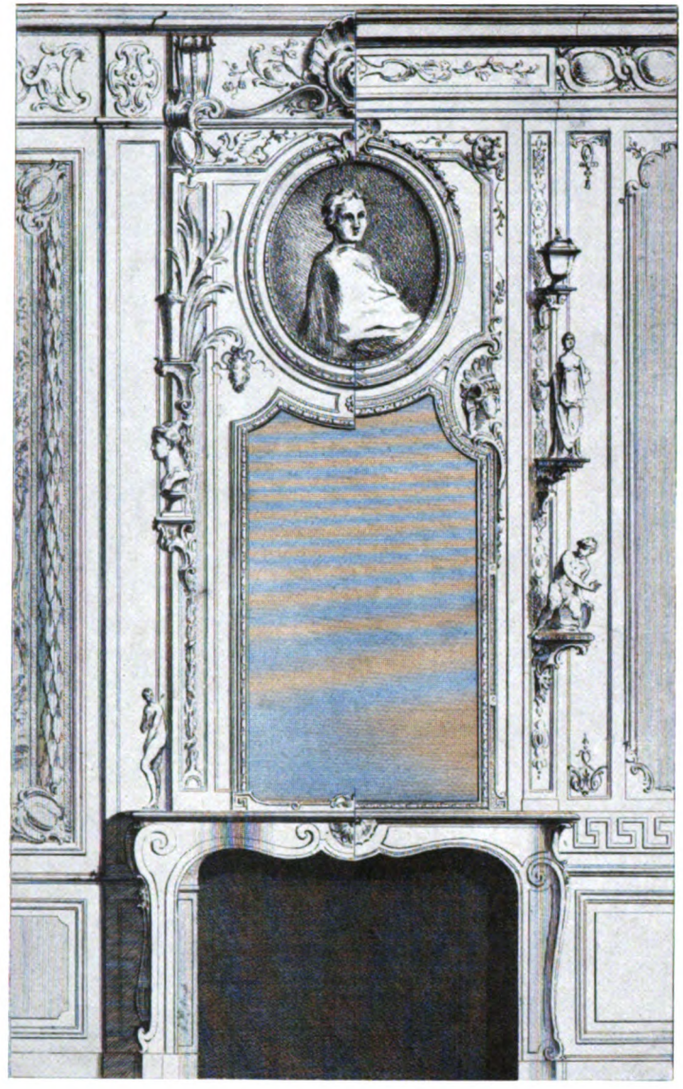


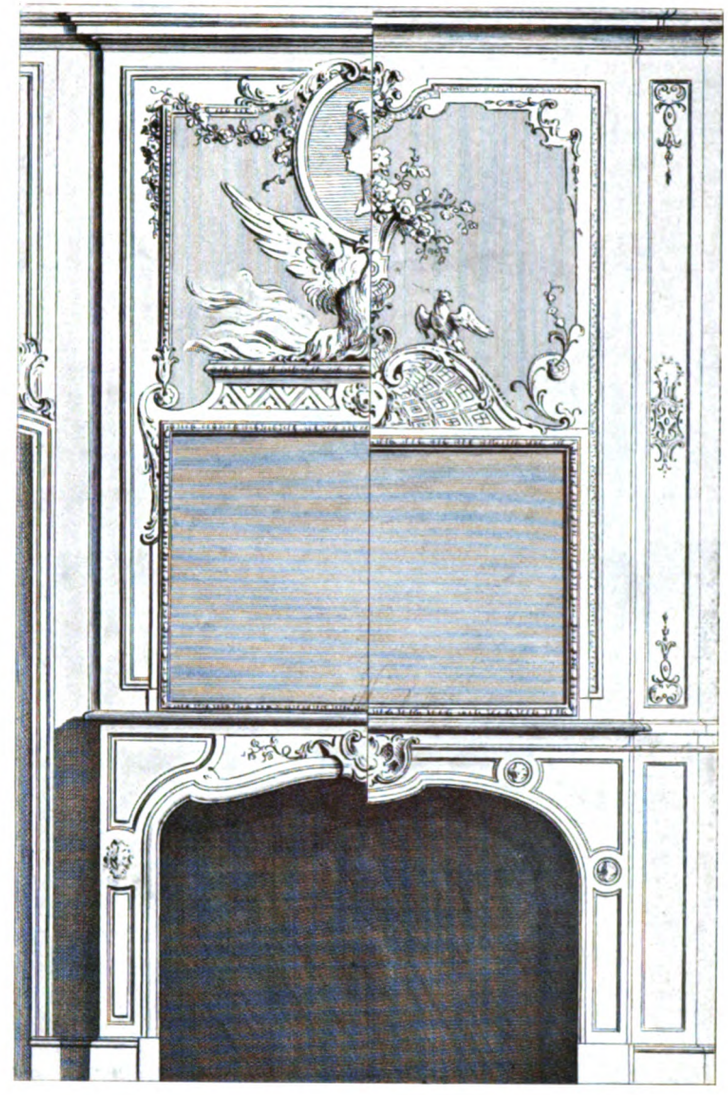
141. Gilles Marie Oppenordt. Entwurf für zwei Kamine mit Spiegeln und Wandfüllungen



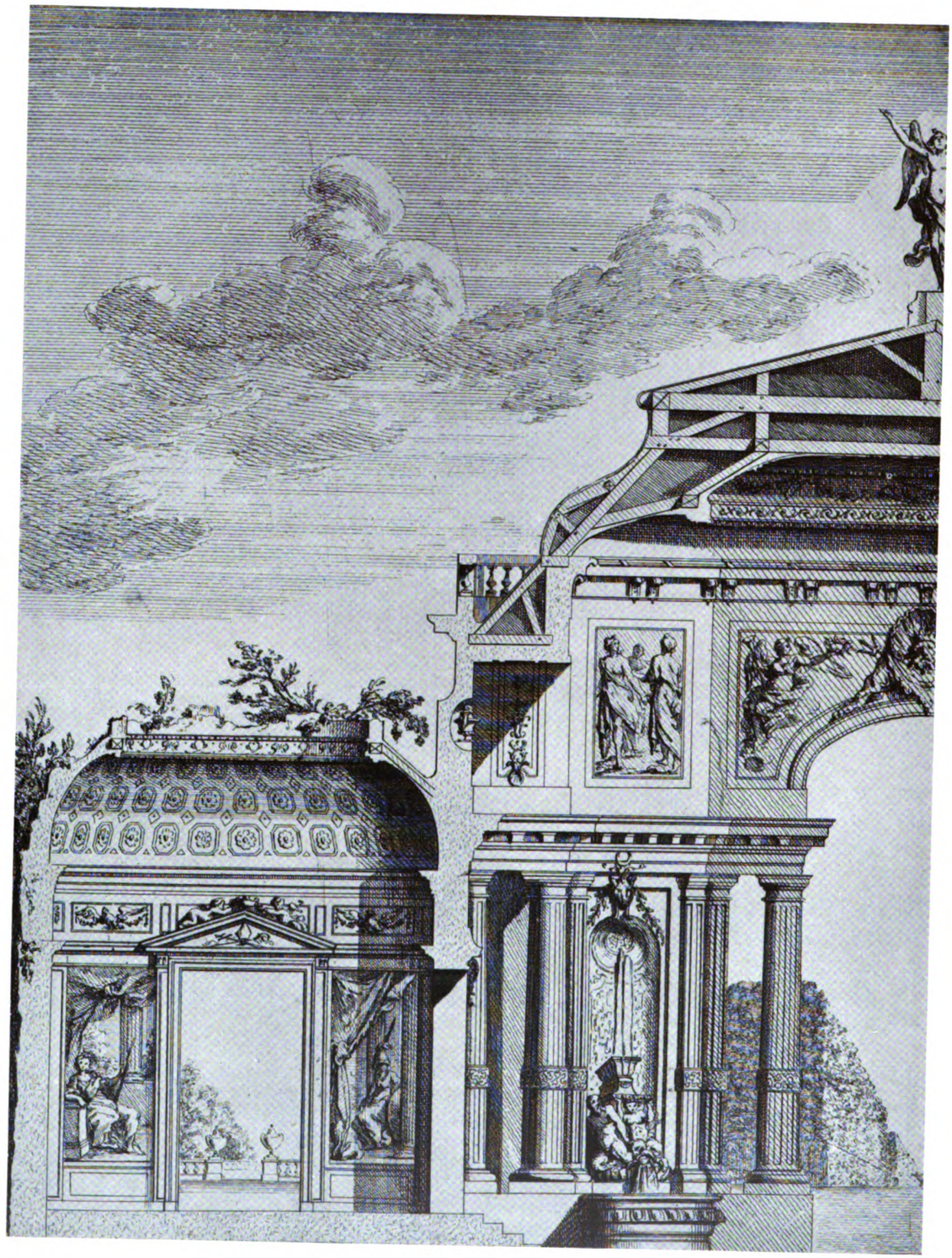


142—145. Gilles Marie Oppenordt. Entwürfe für Wanddekorationen

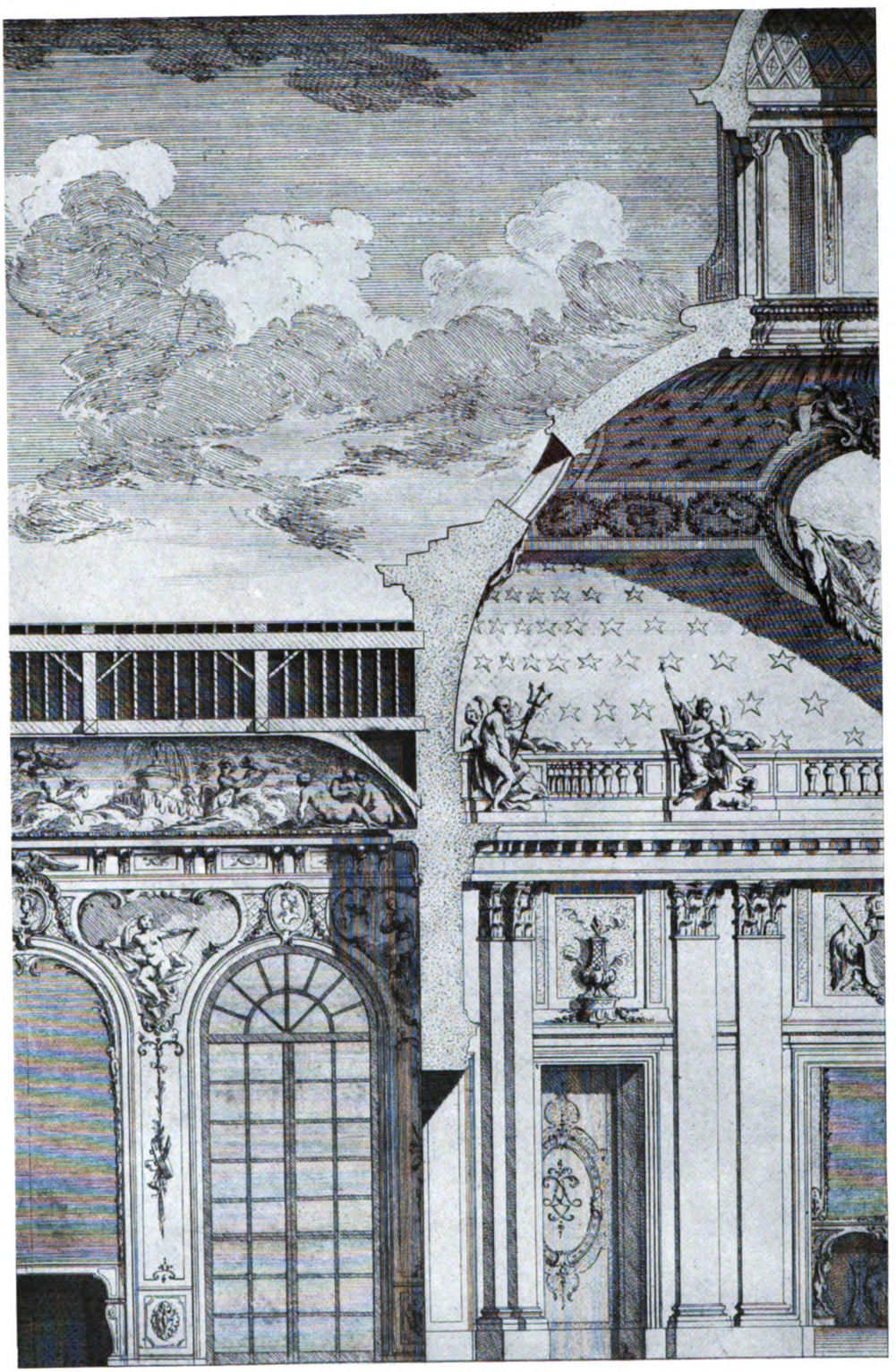




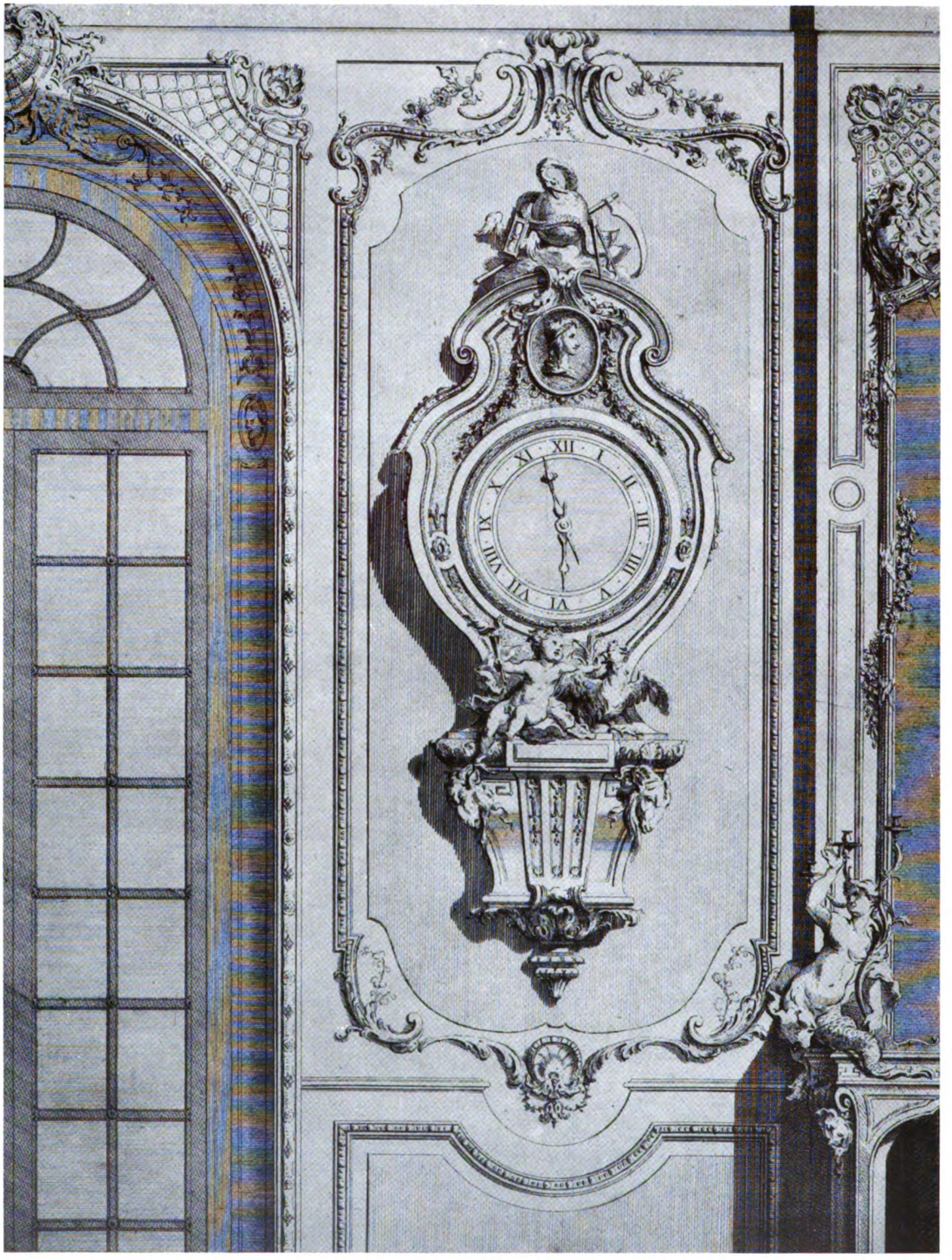
144—145. Gilles Marie Oppenordt. Entwürfe für Kamine mit Spiegeln



146. Gilles Marie Oppenordt. Entwurf für einen Gartenpavillon

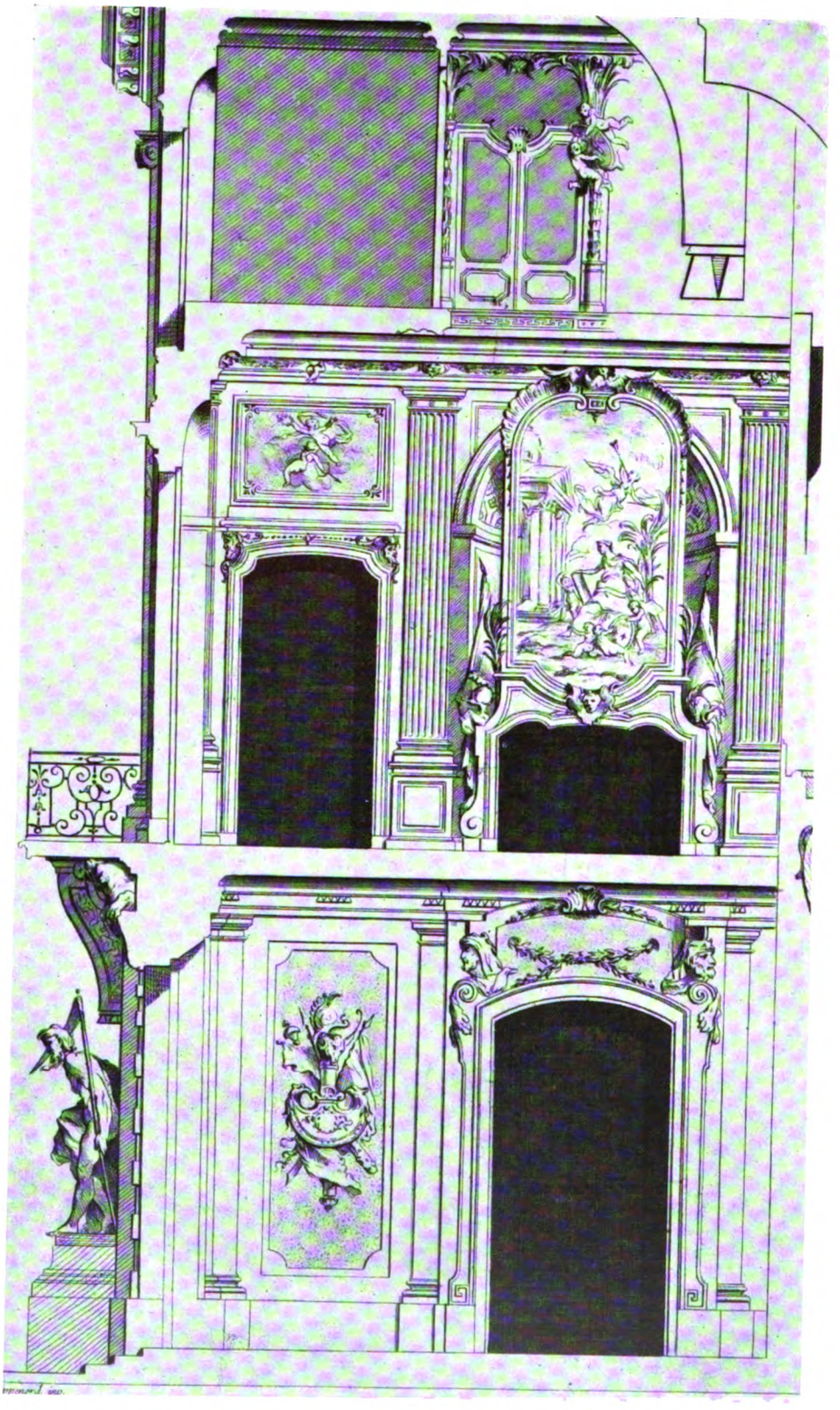


147. Gilles Marie Oppenordt. Entwurf zu einem salon à l'italienne in einer Galerie für den Kurfürsten von Köln

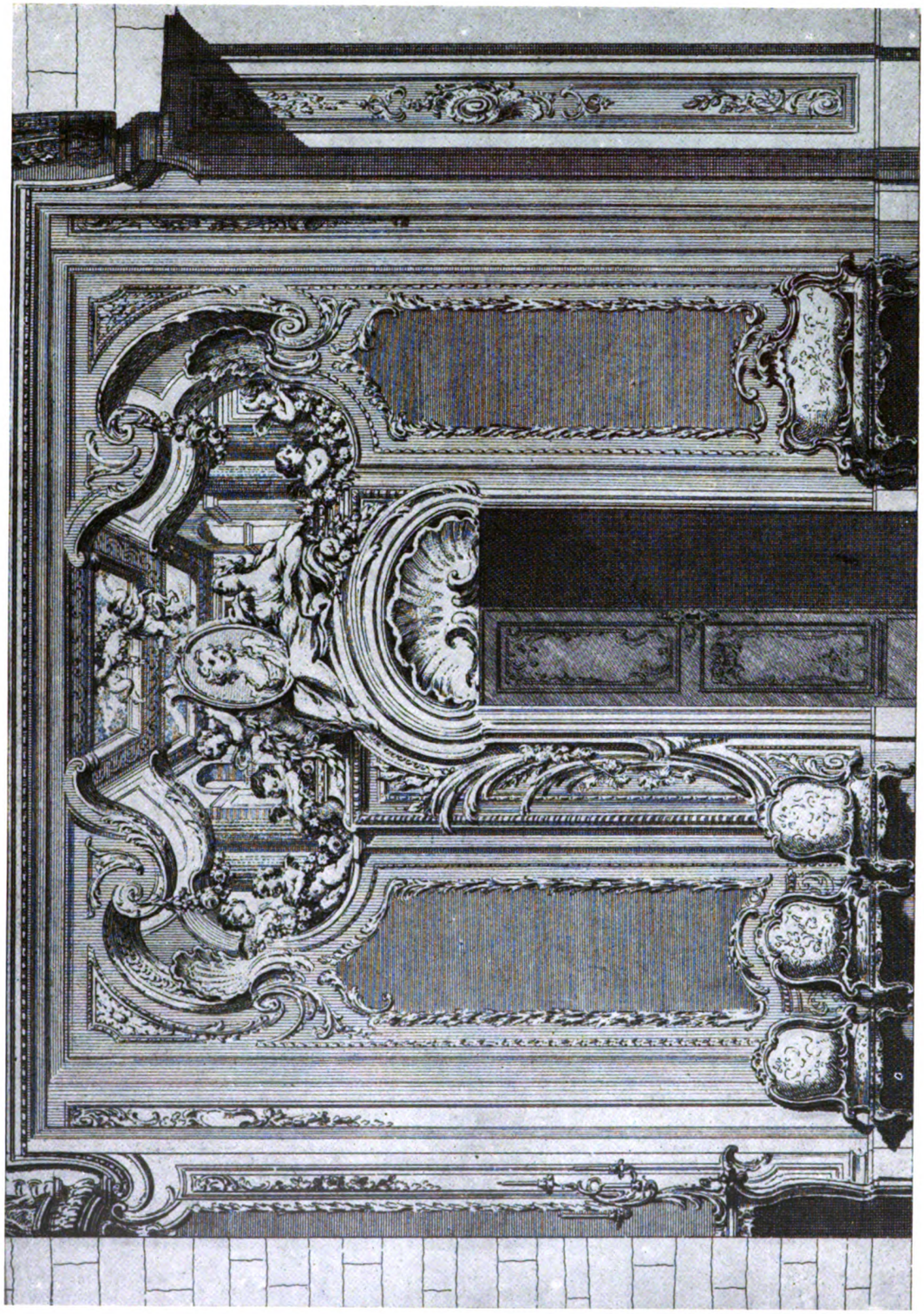


148. Gilles Marie Oppenordt. Entwurf zu einer Uhr

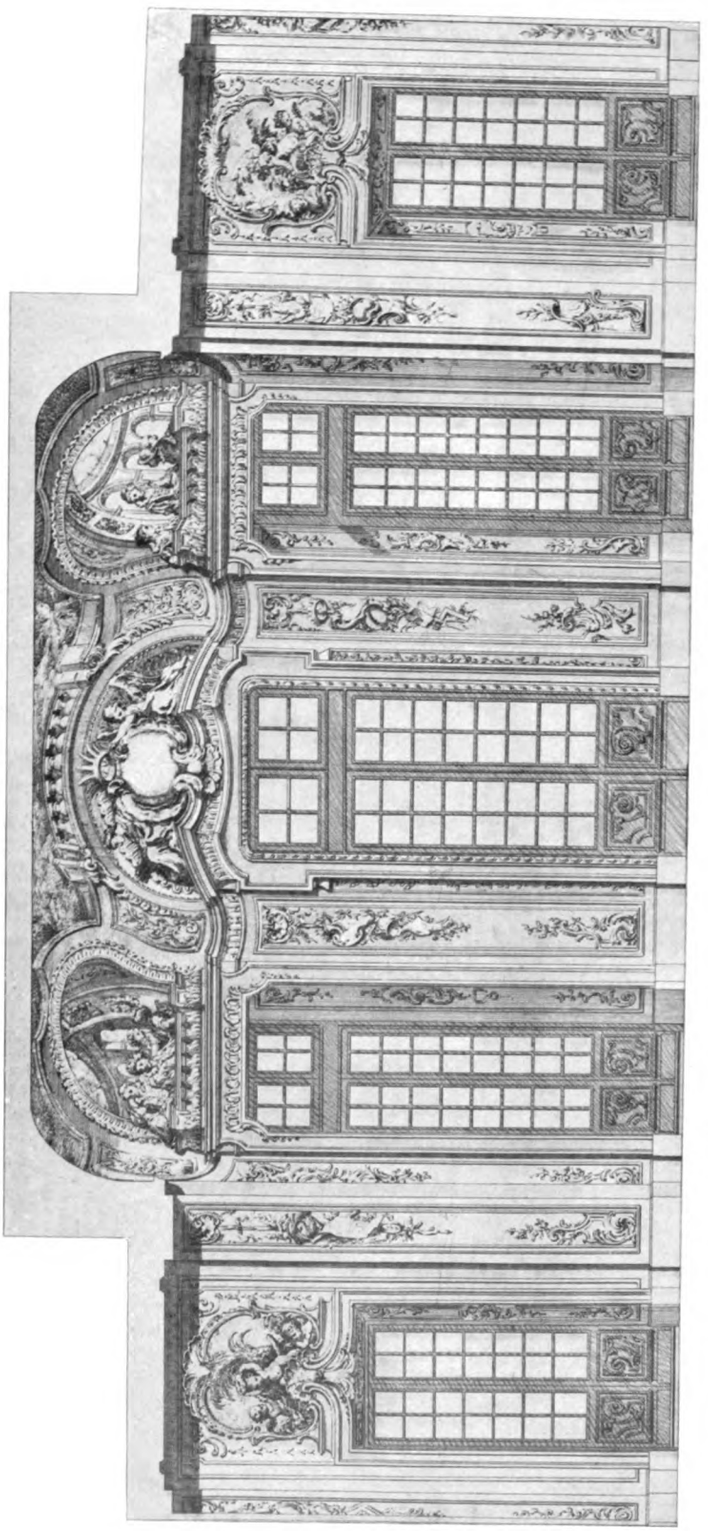
149. Juste-Aurèle Meissonnier. Entwurf zu einer Uhr



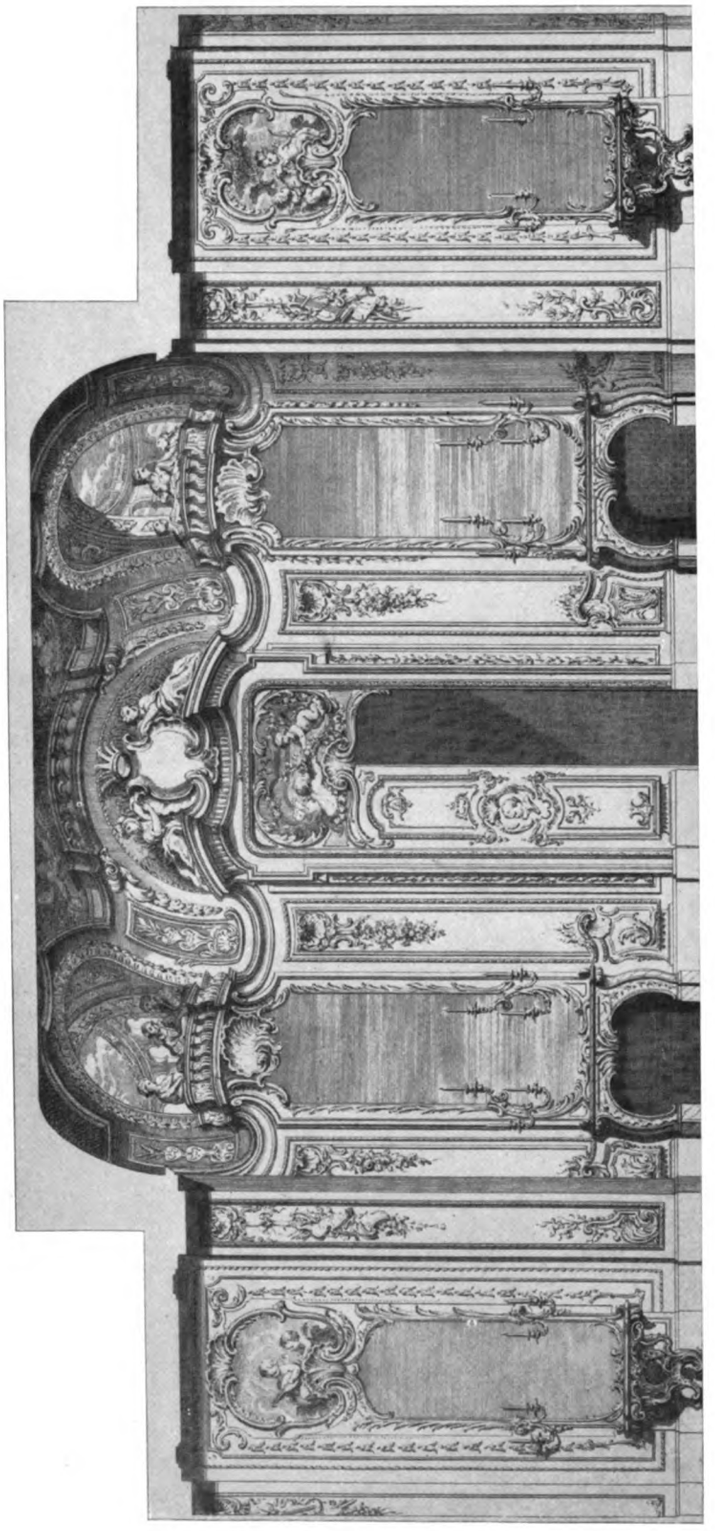
150. Gilles Marie Oppenordt. Durchschnitt durch das Marstallgebäude des Palais Royal (Paris)



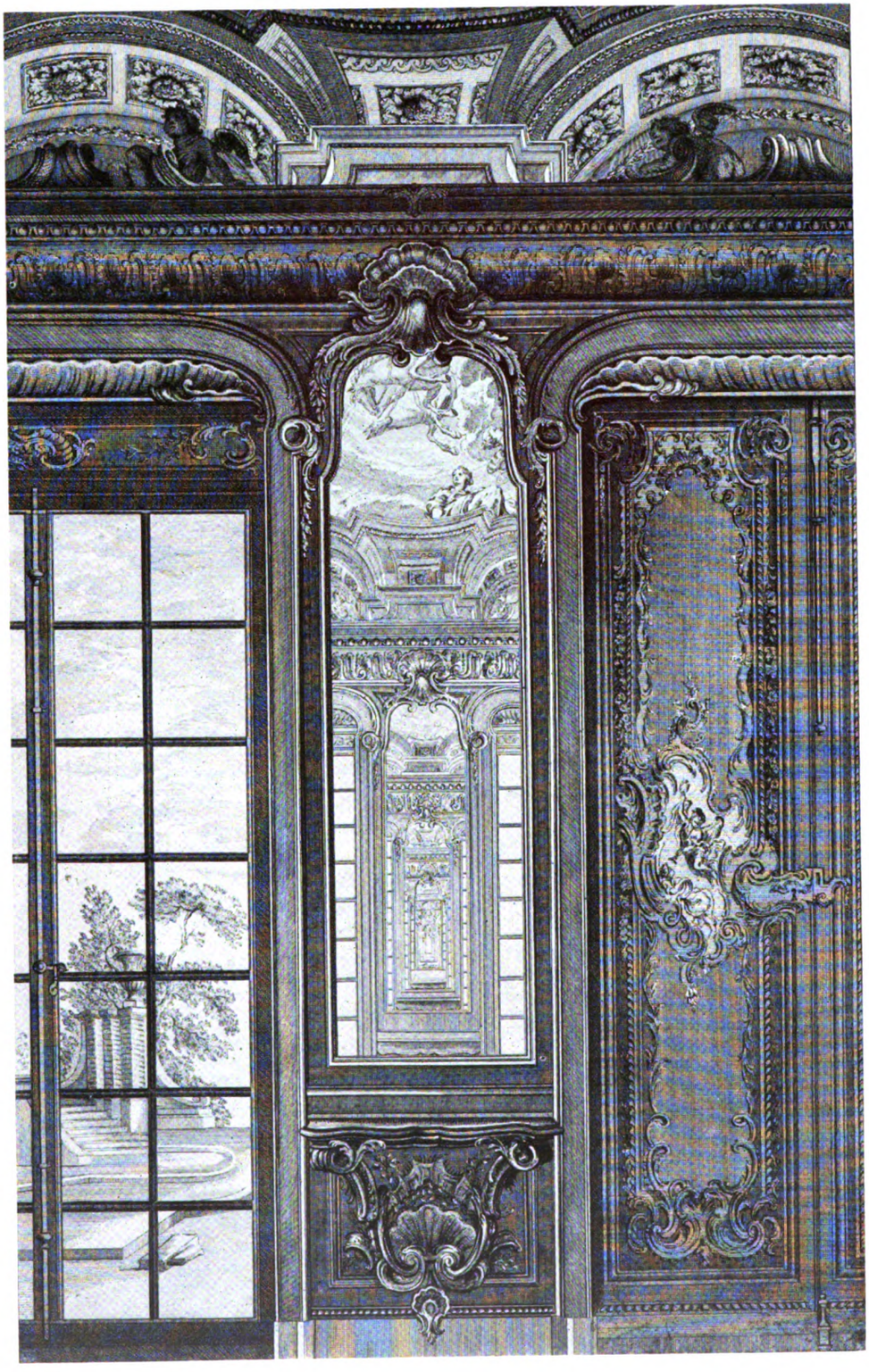
151. Juste-Aurèle Meissonnier. Entwurf zum „Gelben Salon" für die Prinzessin Sartorinski



152. *Juste-Aurèle Meissonnier. Fensterseite zum „Gelben Salon" für die Prinzessin Sartorinski*



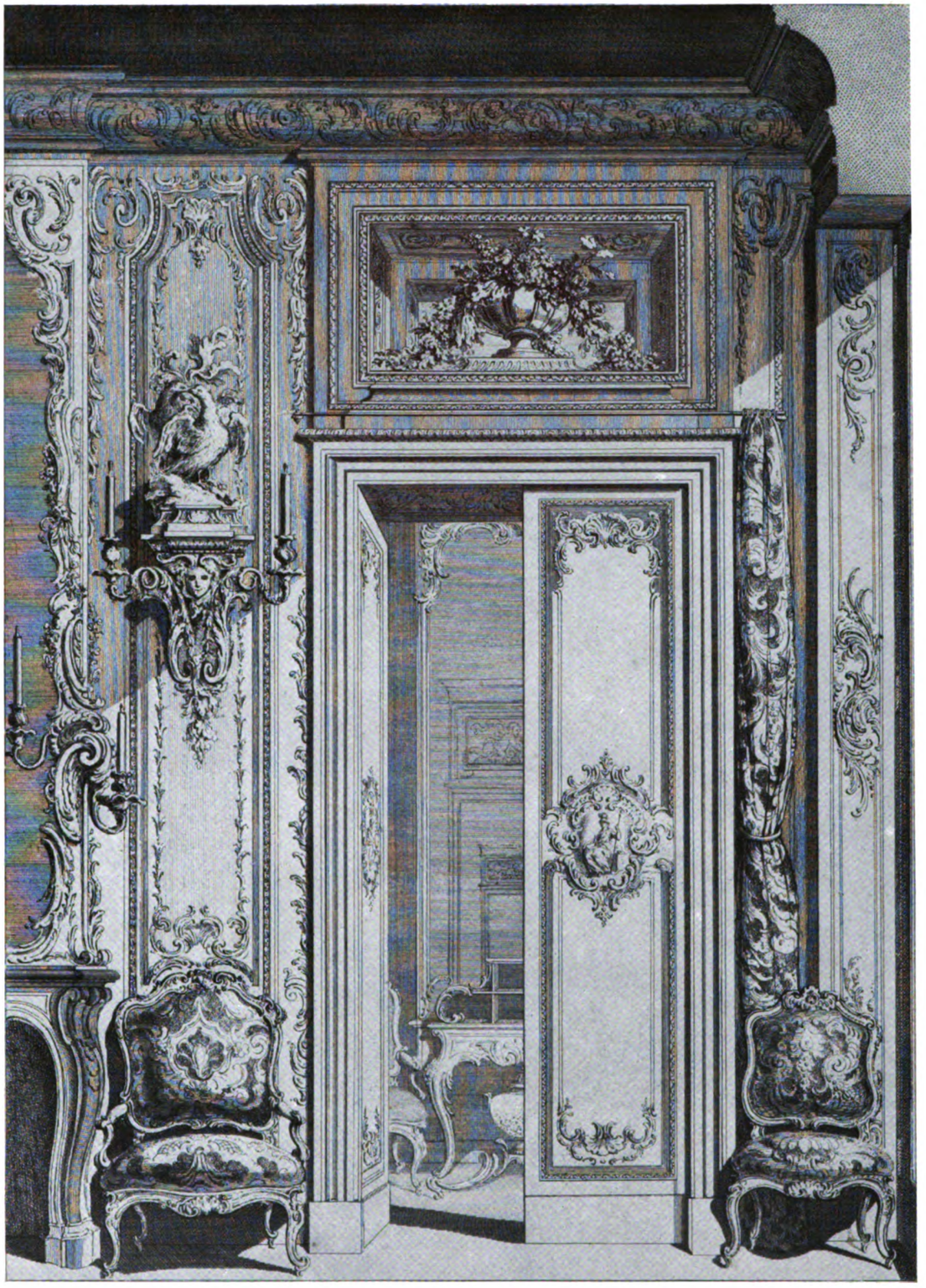
155. Juste-Aurèle Meissonnier. Spiegelwand zum „Gelben Salon“ für die Prinzessin Sardoriuski



154. Juste-Aurèle Meissonnier. Entwurf zu einer Spiegelwand für den Grafen Bilinsky (1734)

155. Juste-Aurèle Meissonnier. Entwurf zu einem Spiegelkamin für den Grafen Bilinsky (1734)

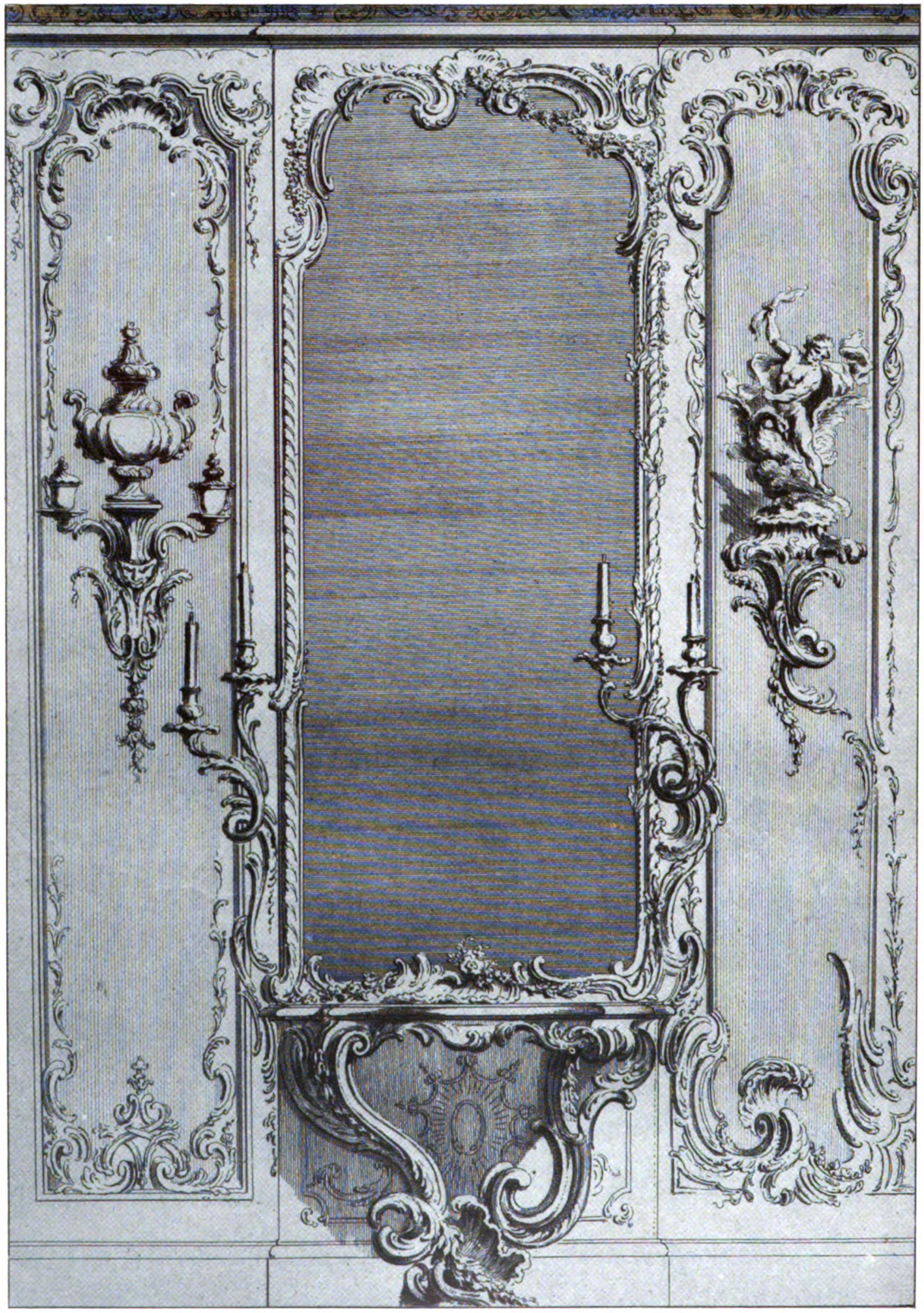
156. Juste-Aurèle Meissonnier. Entwurf zu einer Eckbildung des Spiegelkabinetts für den Grafen Bilinsky



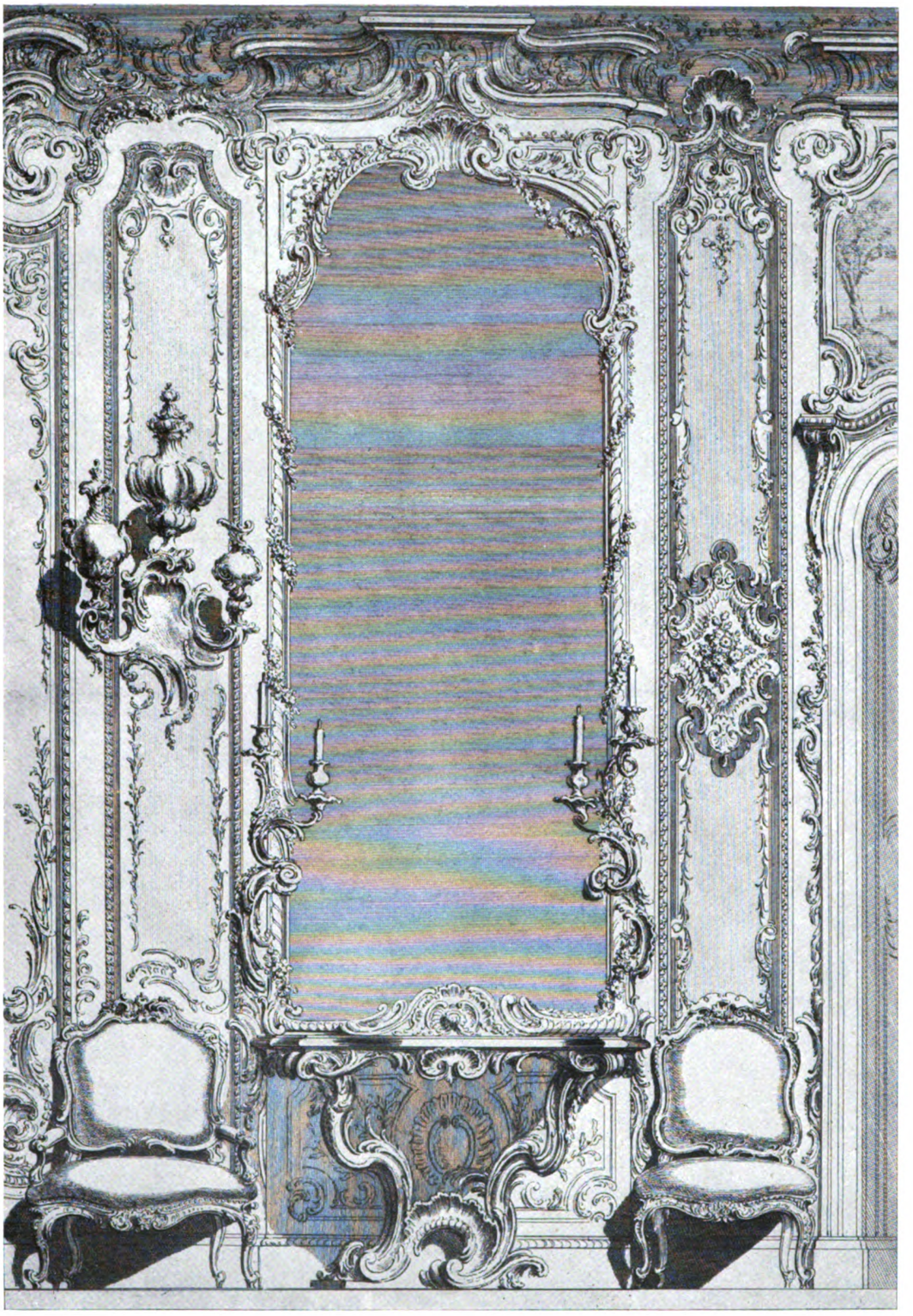
157. Juste-Aurèle Meissonnier. Entwurf zu einer Flügeltür der Baronin de Bezenval

158. Juste-Aurèle Meissonnier. Deckenentwurf für den Grafen Bilinsky

159. Juste-Aurèle Meissonnier. Entwurf zu dem Deckenzwickel eines Saales (1730)



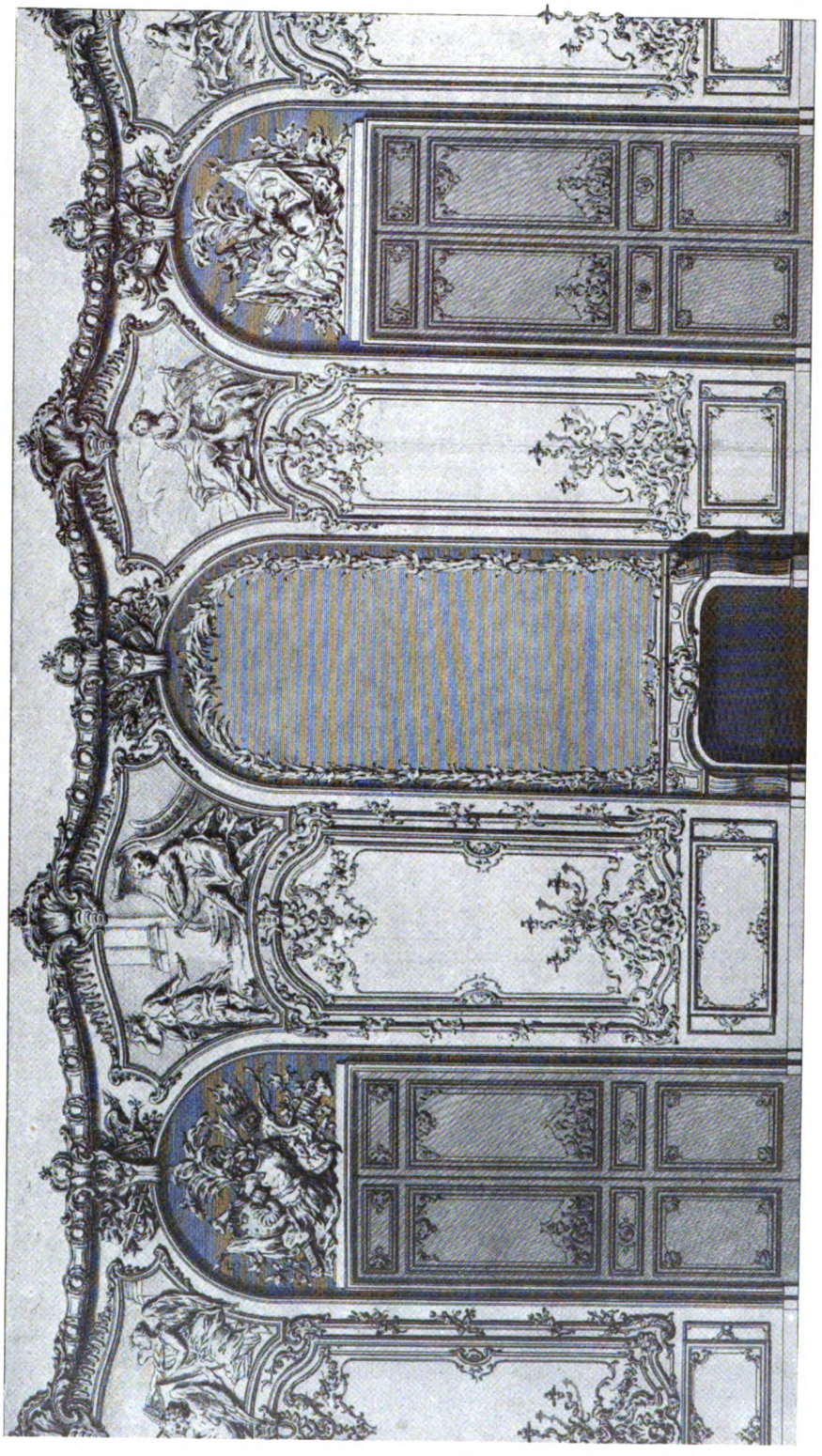
160. *Juste-Aurèle Meissonnier. Spiegelentwurf zu einem grossen Kabinett für den König von Portugal*



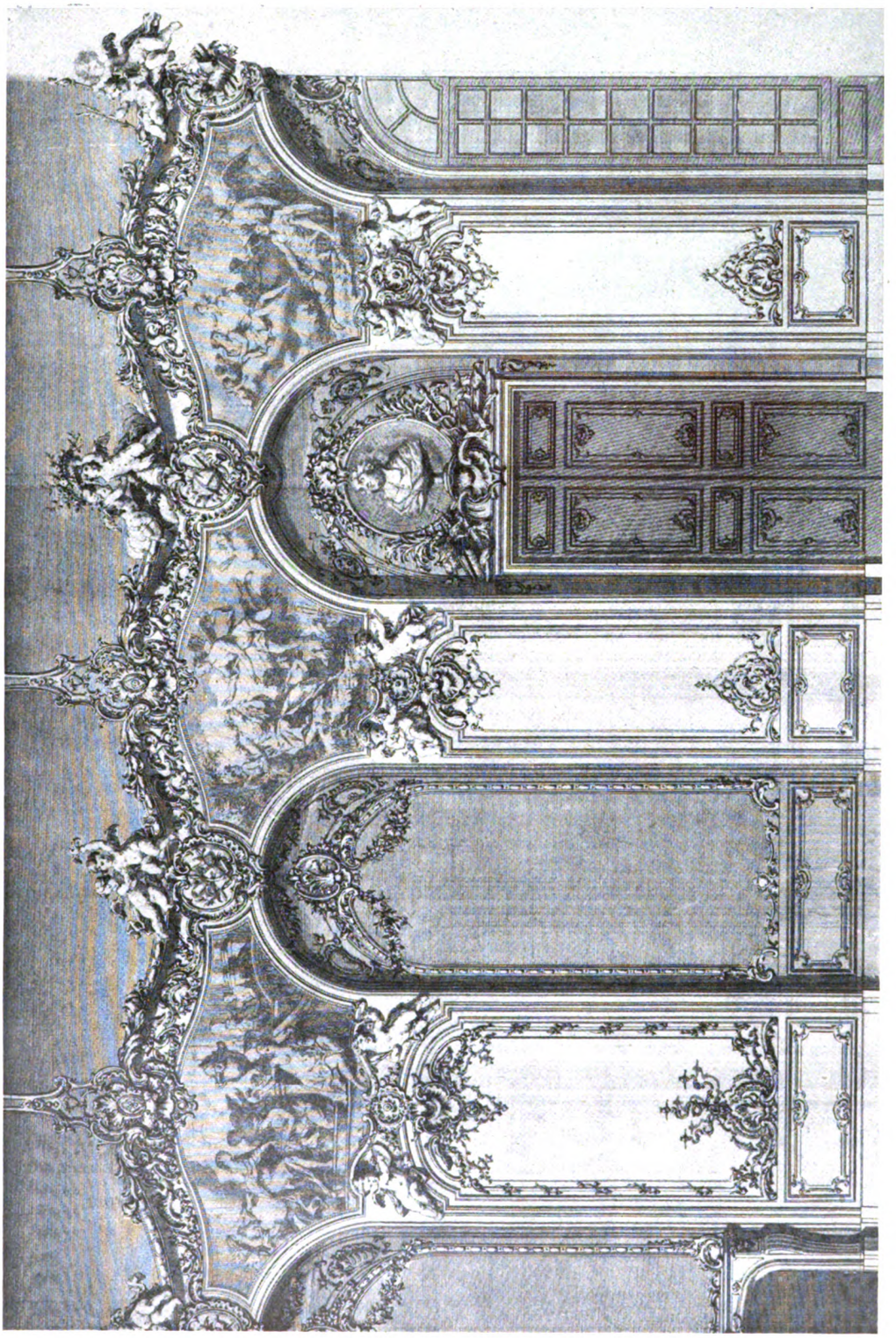
161. Juste-Aurèle Meissonnier, Spiegelentwurf zu einem grossen Kabinett für den König von Portugal

162. Juste-Aurèle Meissonnier. Entwurf zu einer Halle mit Grabstein in Dijon (1733)

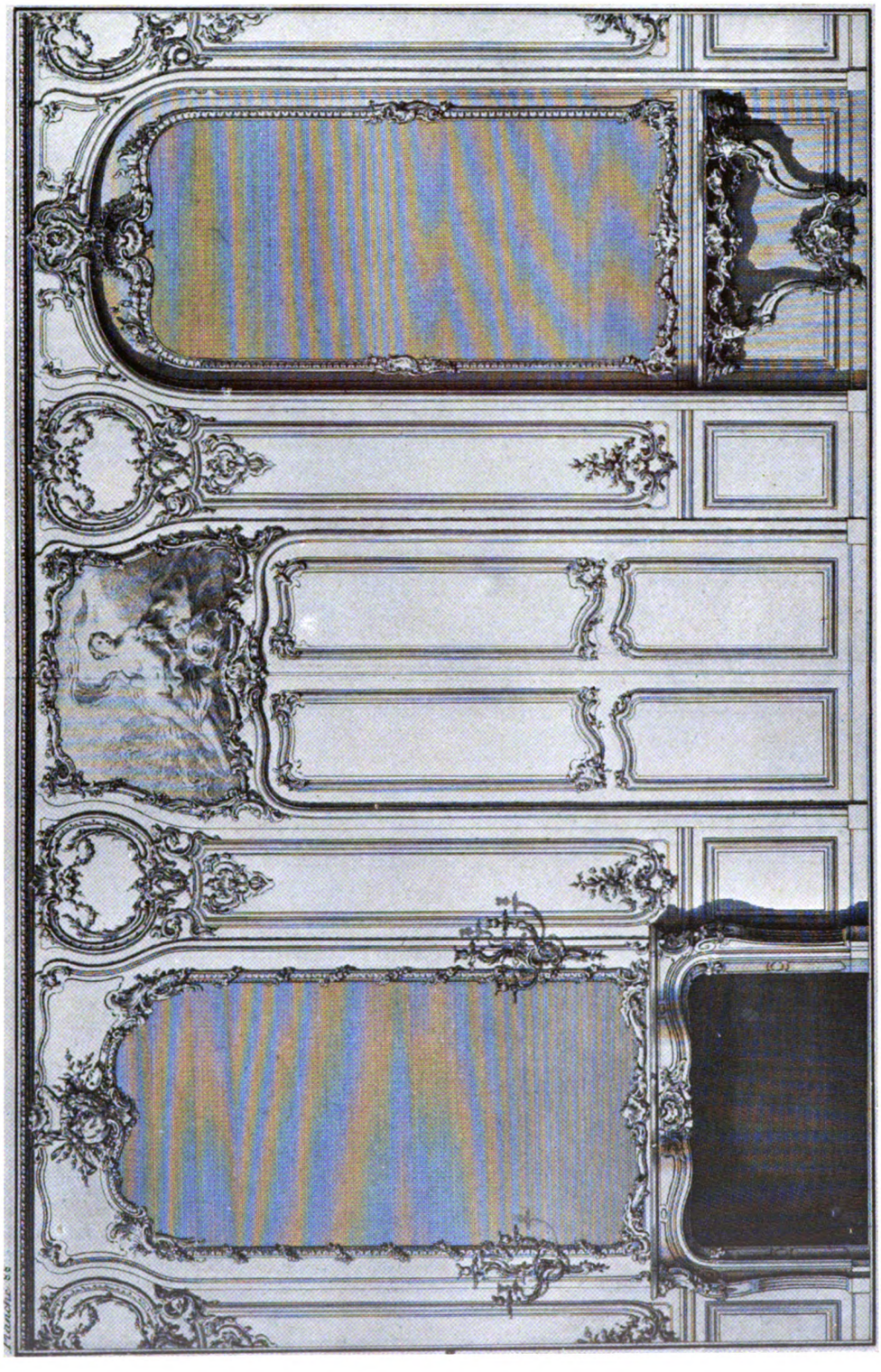
165. Juste-Aurèle Meissonnier. Entwurf zu einer Eckbildung des Palais des Herzogs von Montemar (1724)



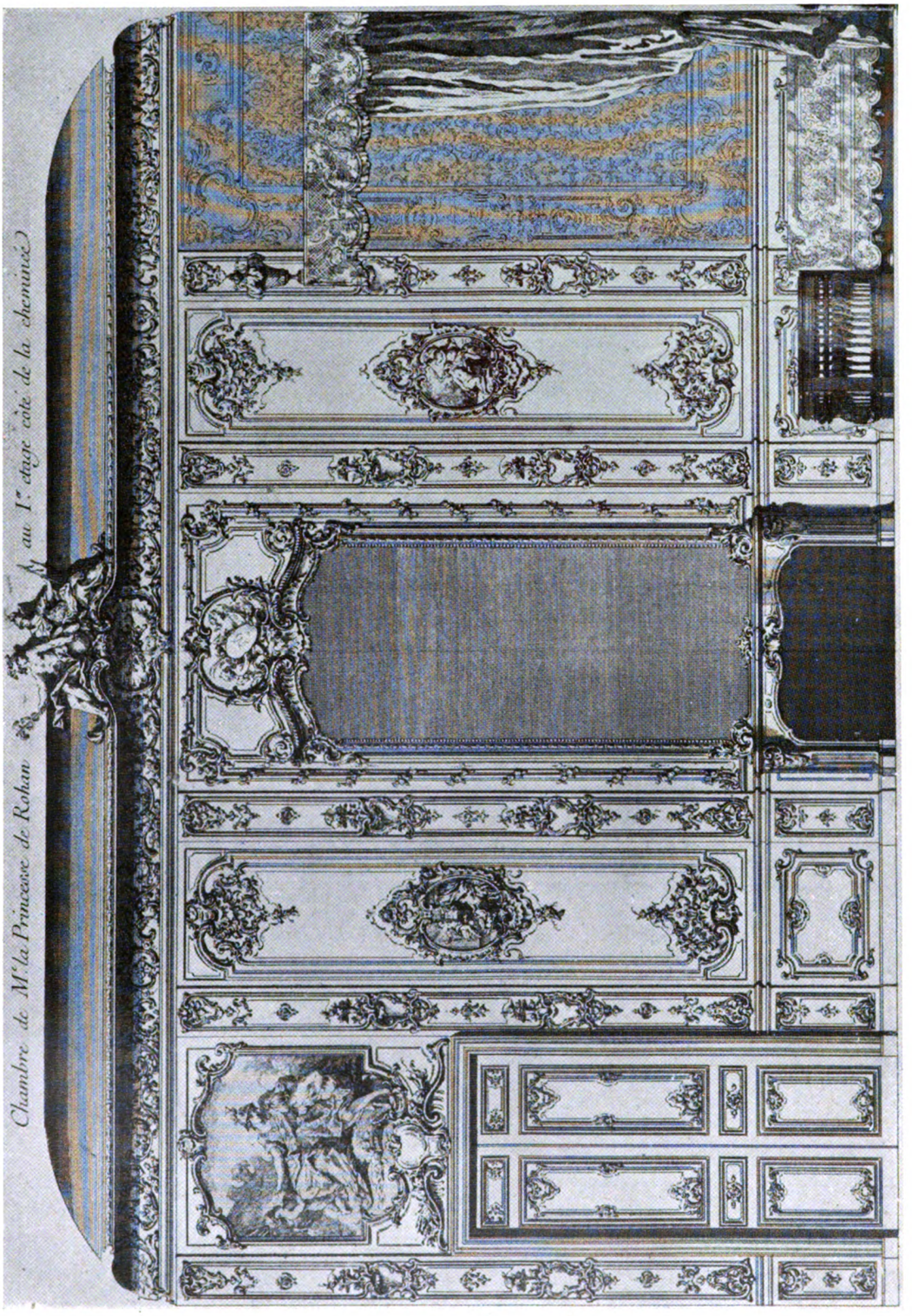
164. Germain de Boffrand. Paris, Hôtel de Soubise. Ovaler Salon in der unteren Etage (um 1738)



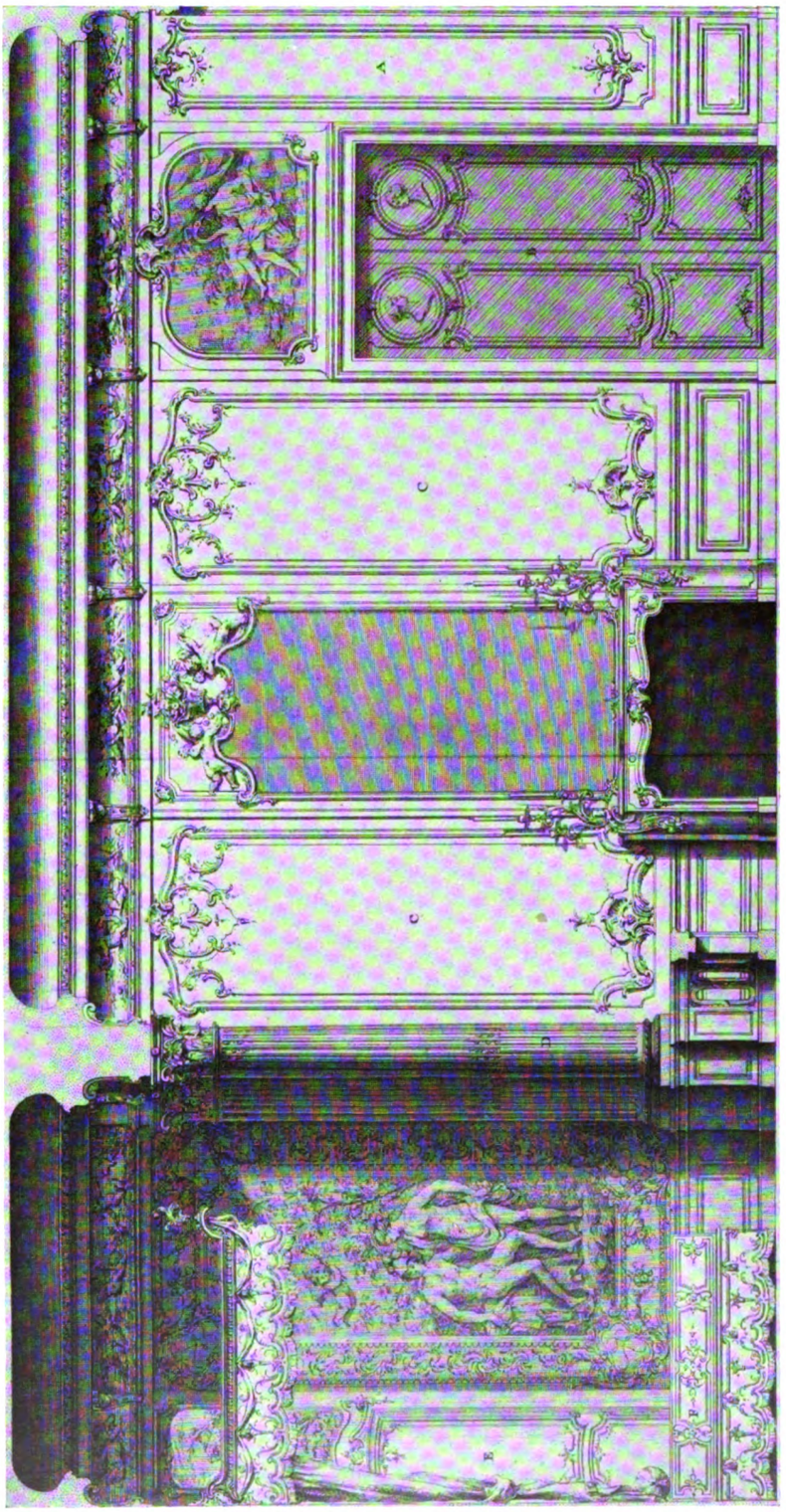
165. Germain de Boffrand. Paris, Hôtel de Soubise. Ovaler Salon in der oberen Etage (um 1738)



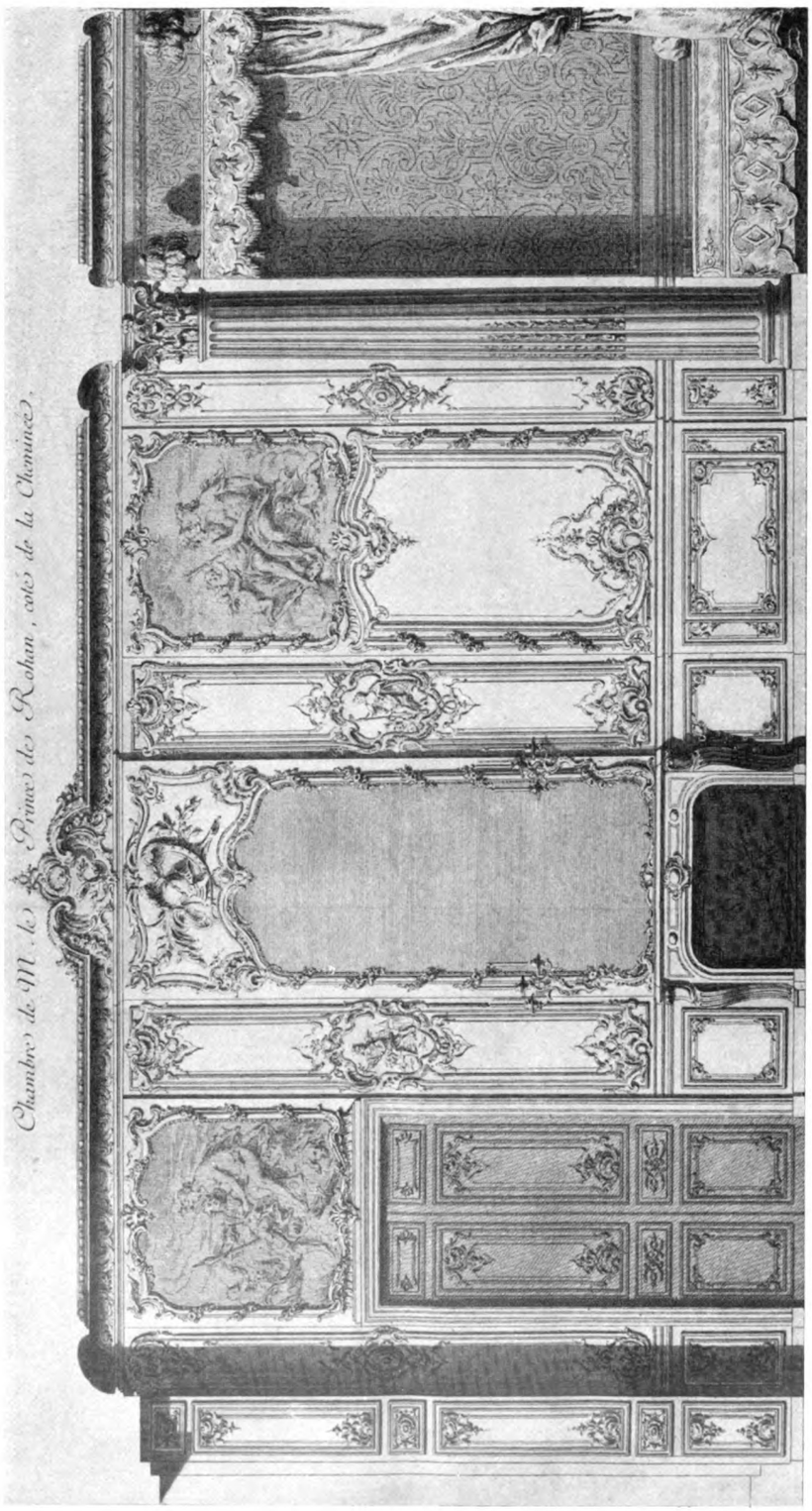
166. Charles Etienne Briseux. Entwurf zu einer Wanddekoration mit Spiegel



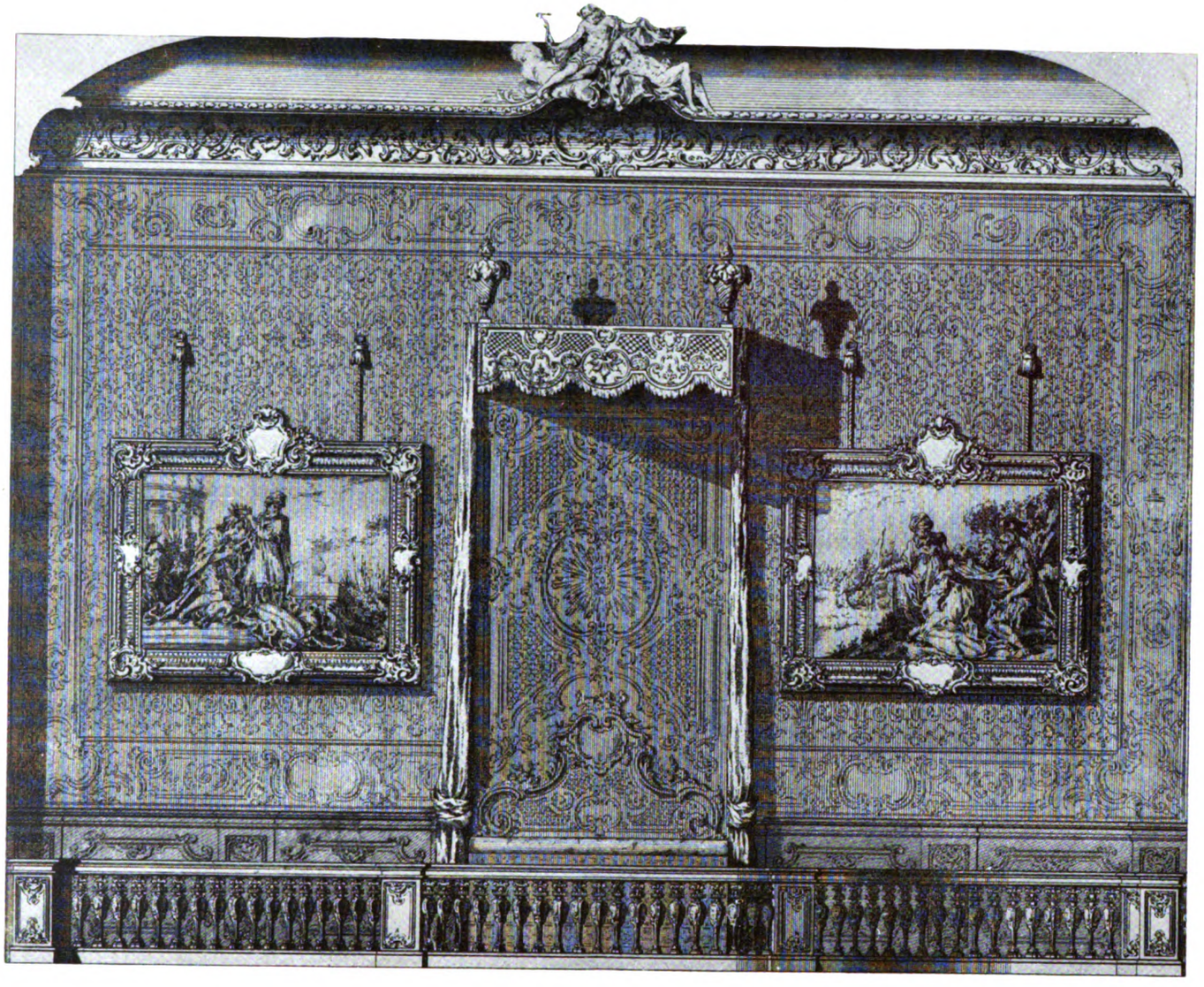
167. Germain de Boffrand. Paris, Hôtel de Soubise. Schlafzimmer der Prinzessin de Rohan



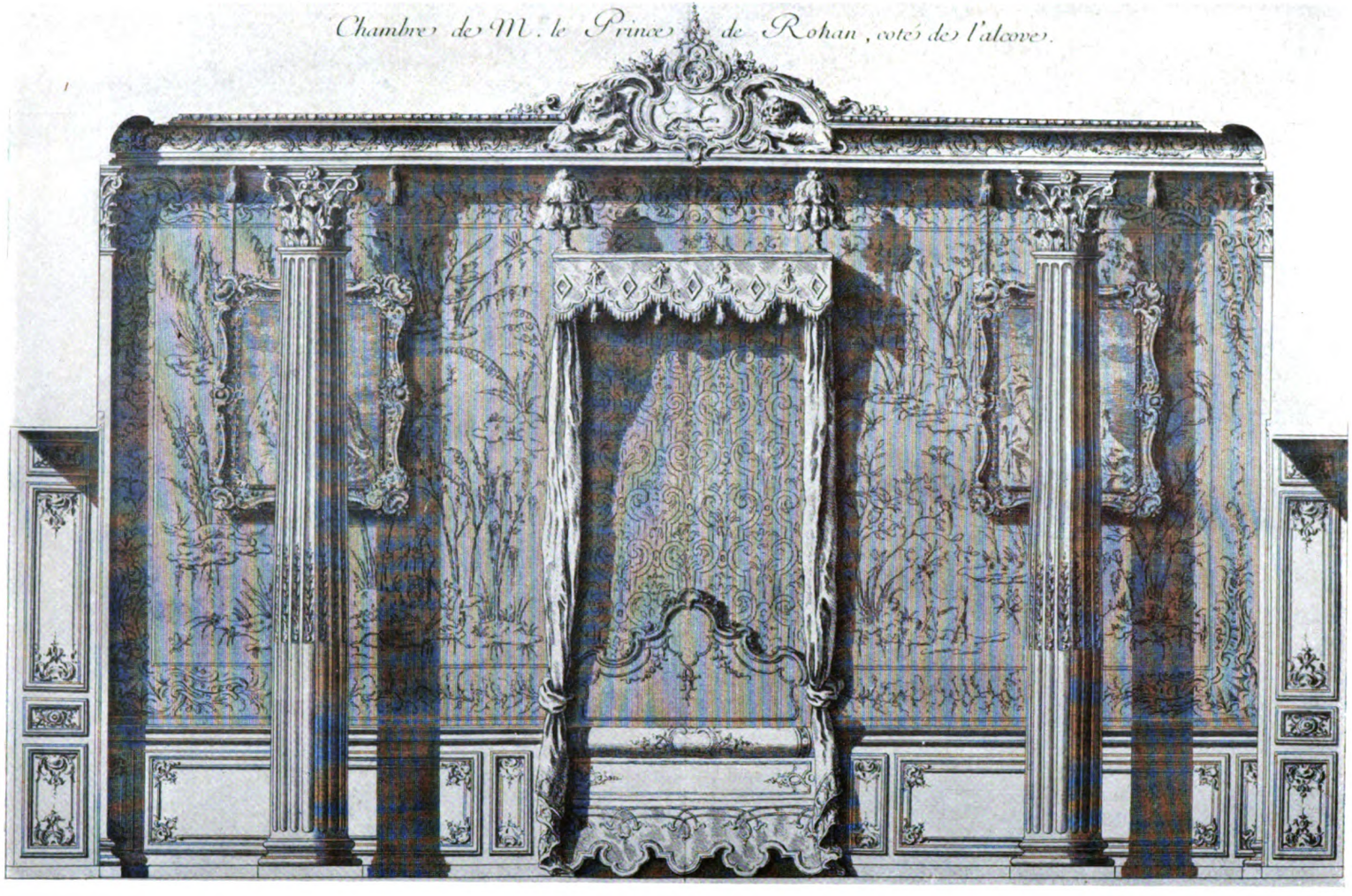
168. Jacques François Blondel. Entwurf für ein Schlafzimmer (Paradezimmer)



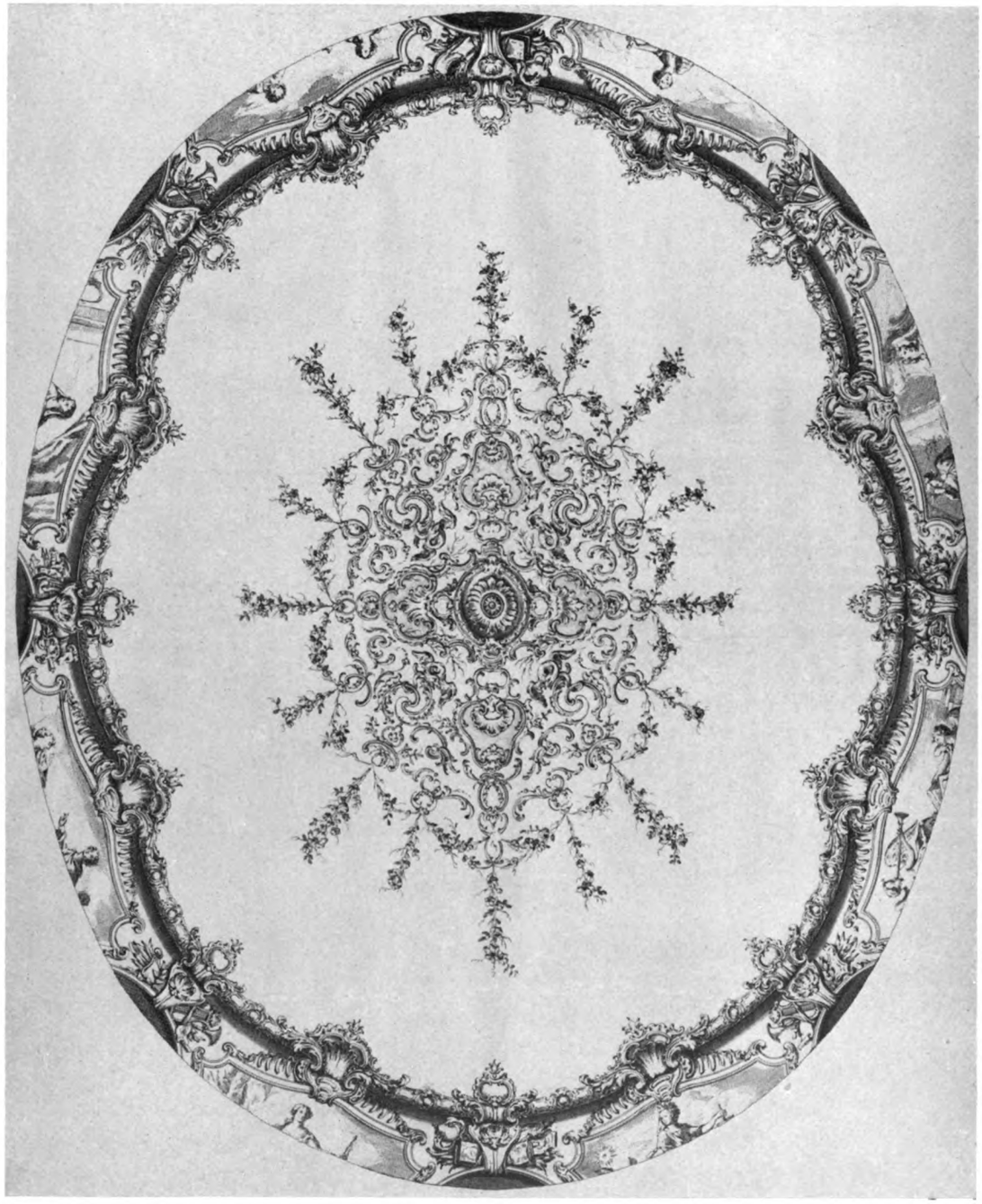
169. Germain de Boffrand. Paris, Hôtel de Soubise. Kaminseite des Zimmers des Prinzen de Rohan



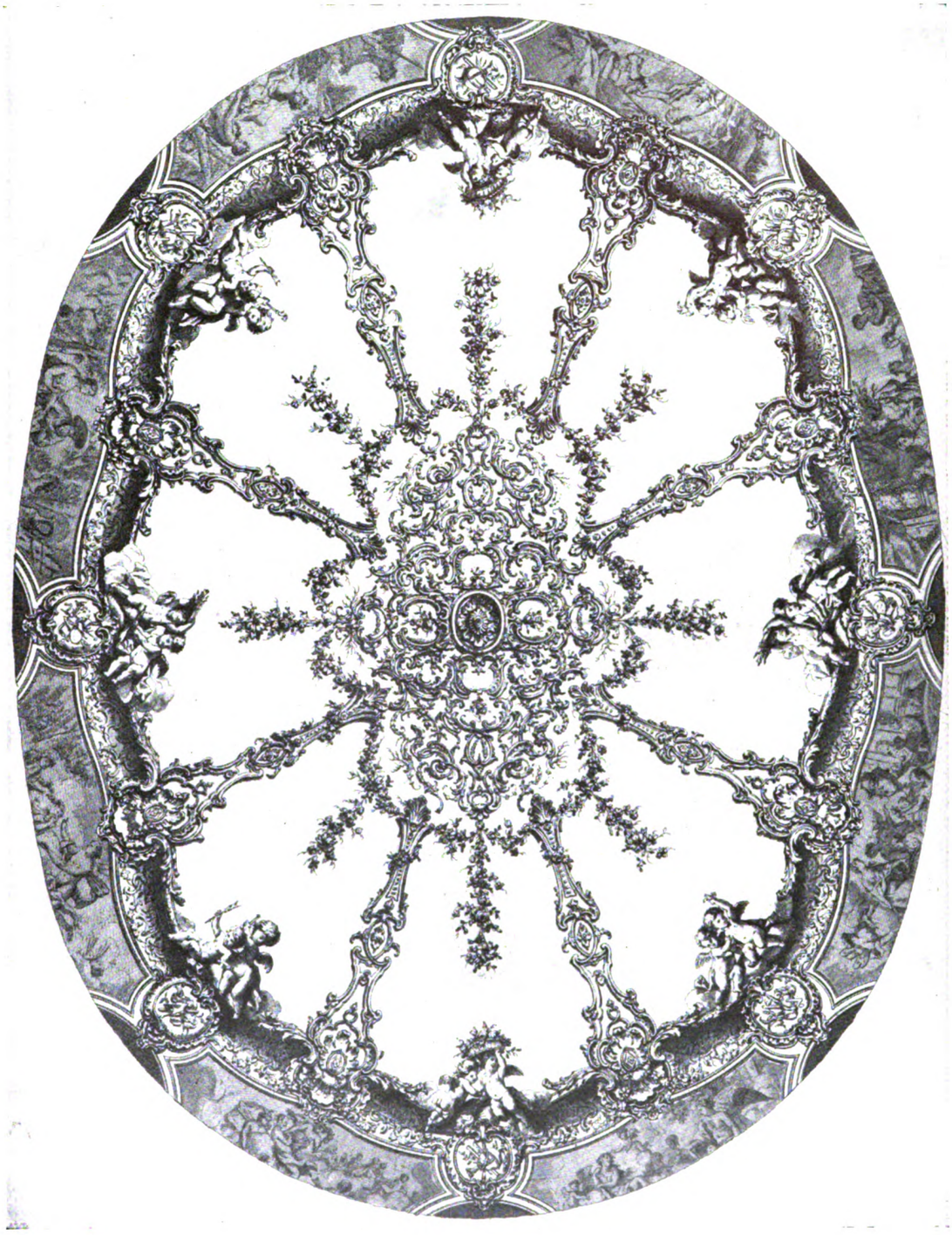
170. Germain de Boffrand. Paris, Hôtel de Soubise. Alkoven des Schlafzimmers der Prinzessin de Rohan



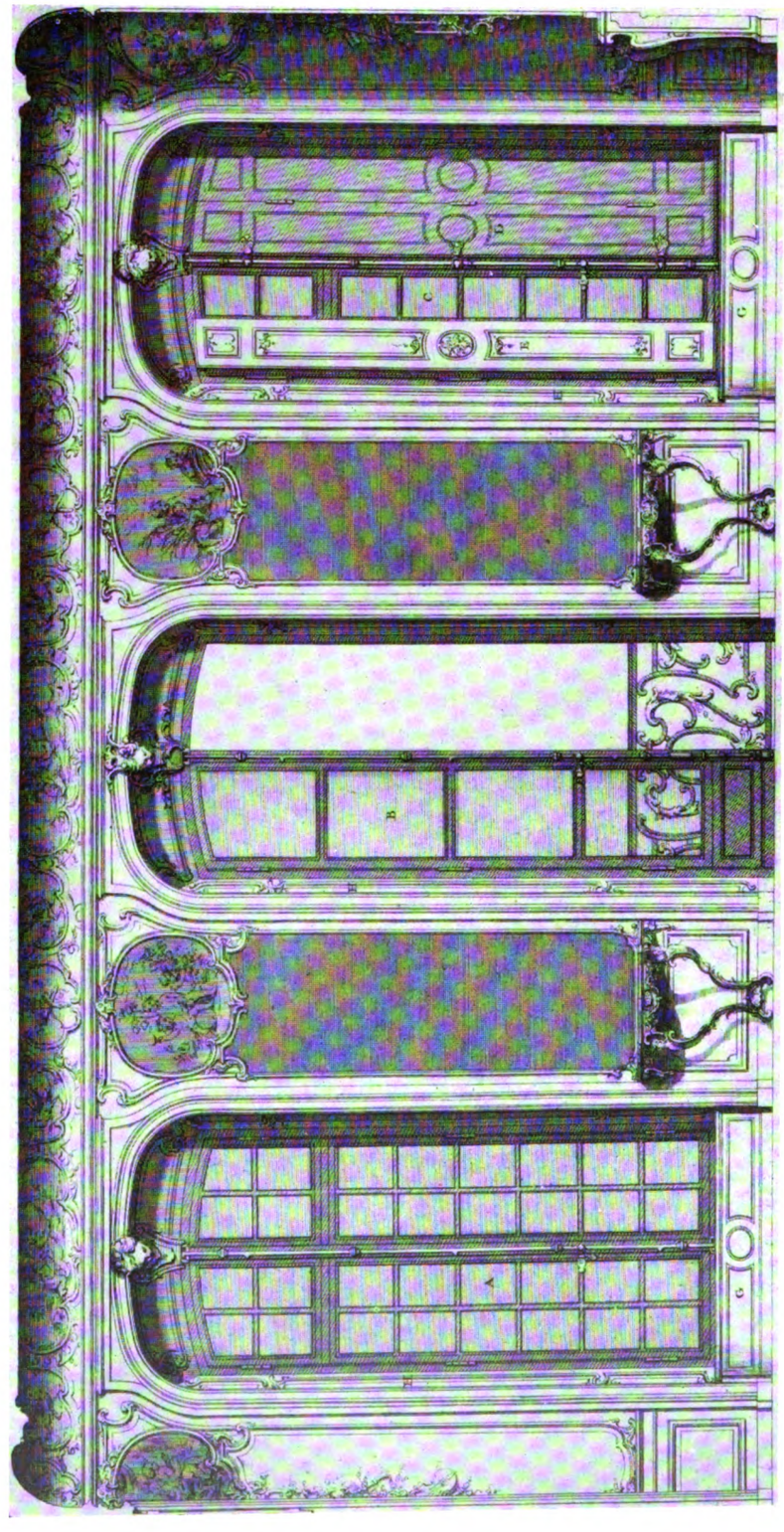
171. Germain de Boffrand. Paris, Hôtel de Soubise. Alkoven des Schlafzimmers des Prinzen de Rohan



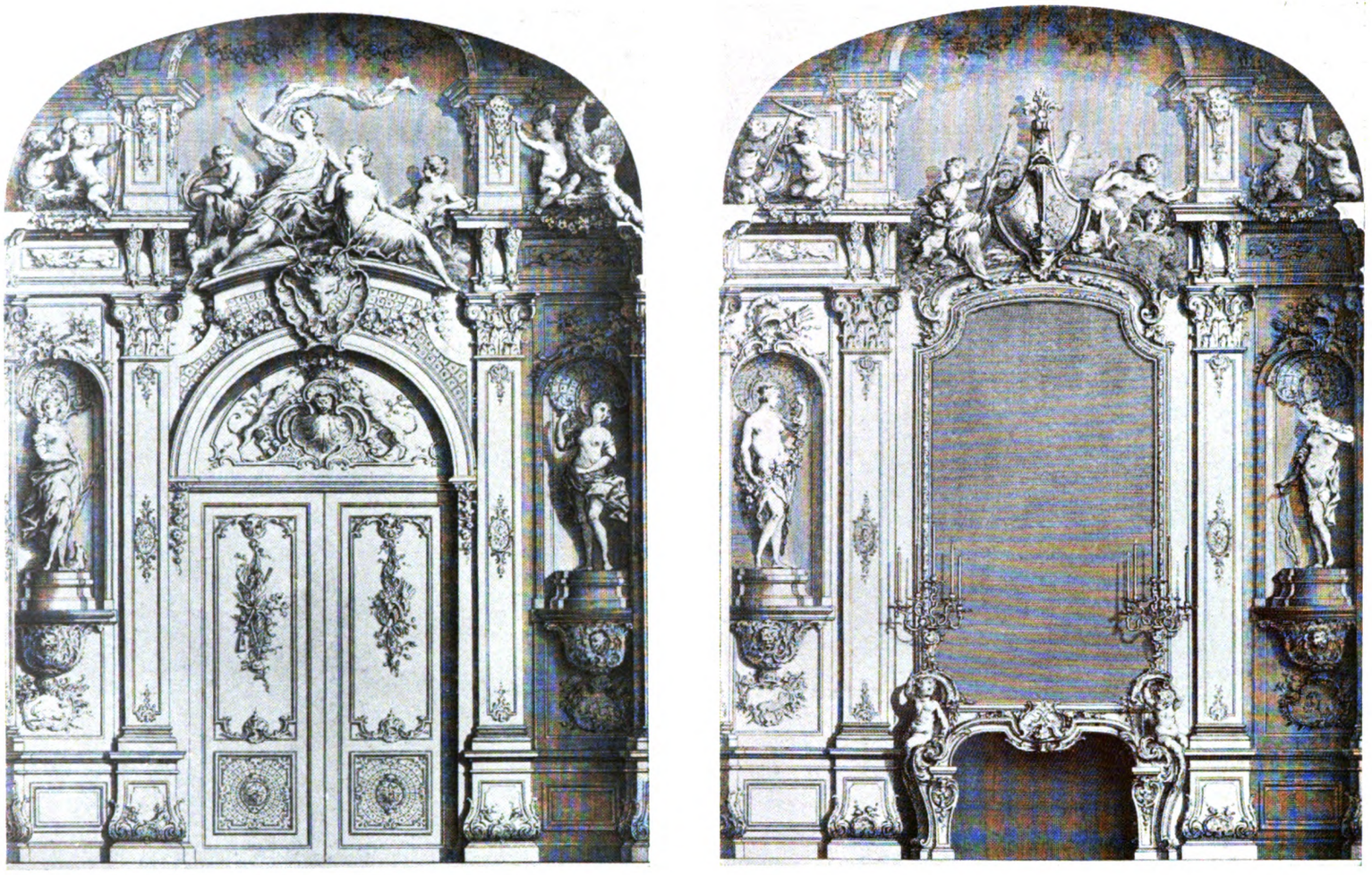
172. Germain de Boffrand. Paris, Hôtel de Soubise. Decke des unteren Oval-Salons



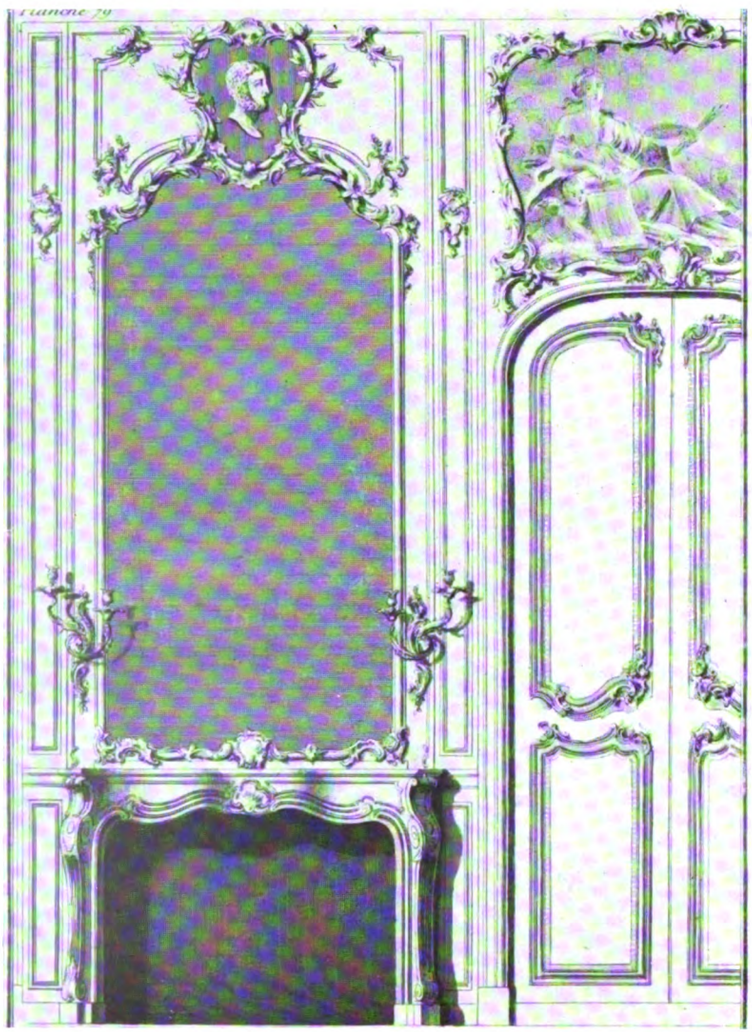
173. Germain de Boffrand. Paris, Hôtel de Soubise. Decke des oberen Oval-Salons

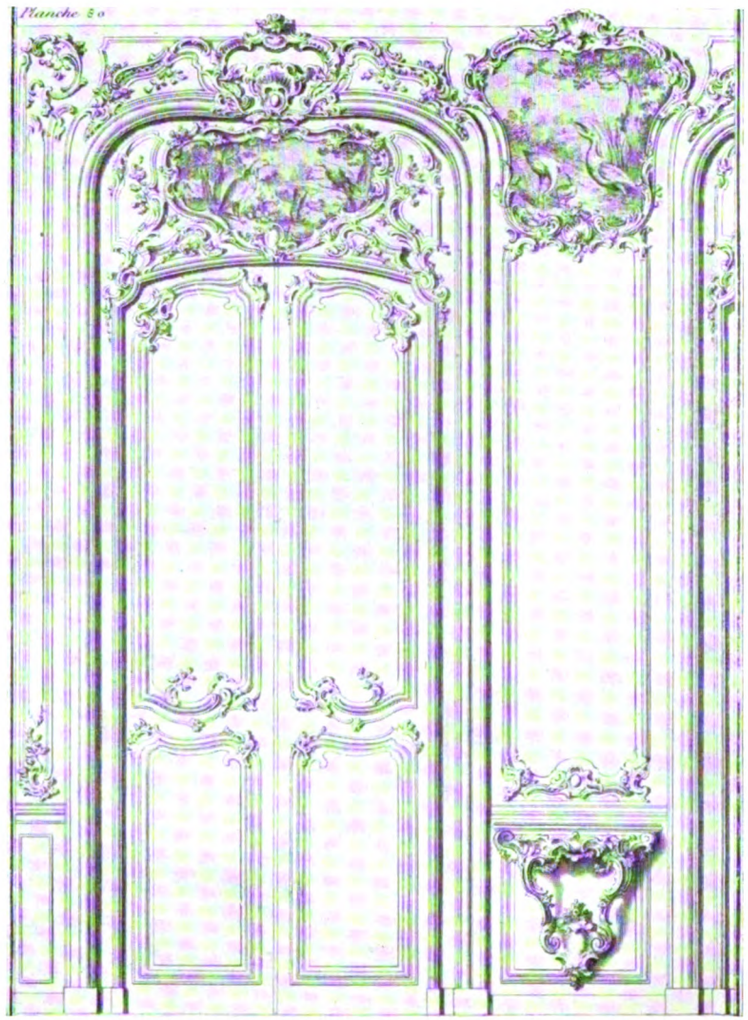


174. Jacques François Blondel. Entwurf für die Fensterseite eines Speisesaales

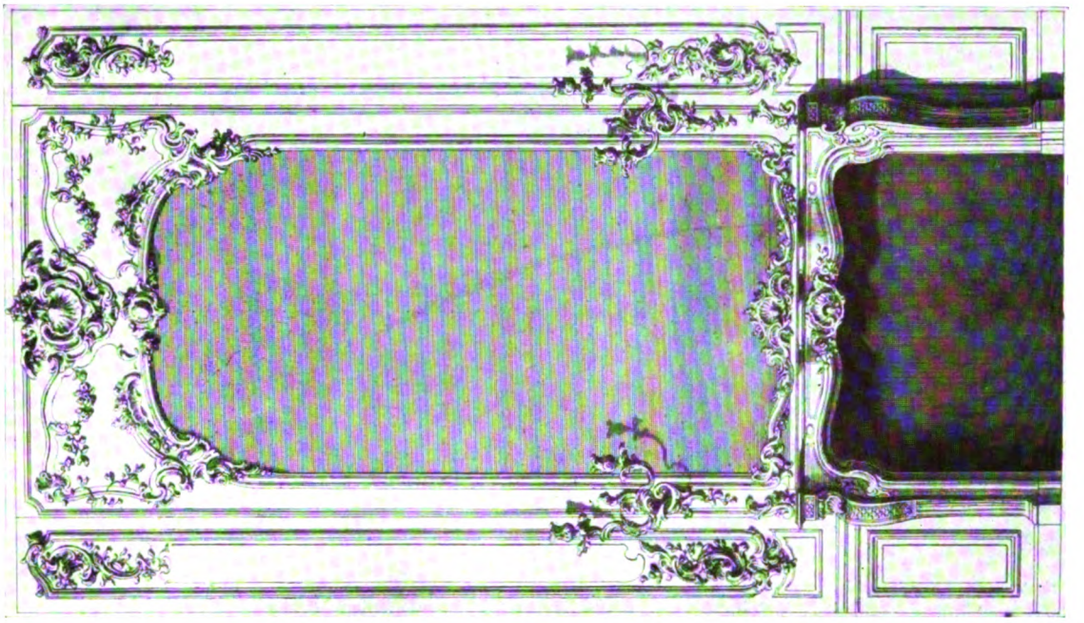


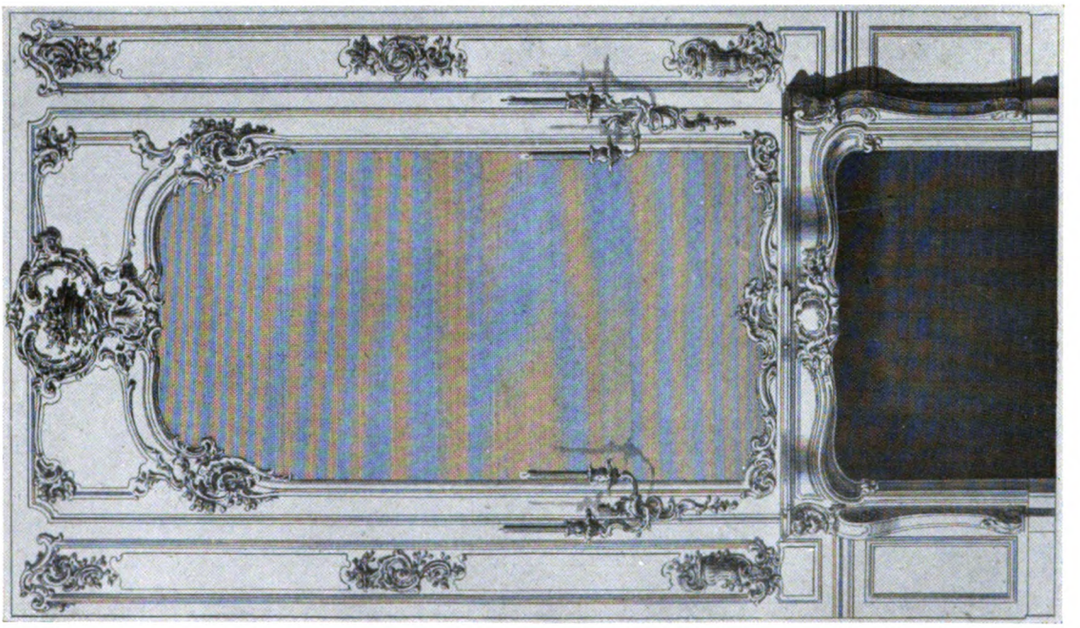
175–176. Robert de Cotte. Paris, Hôtel de Toulouse (jetzt Bank von Frankreich). Schmalseiten der „Goldenen Galerie" (1715-1719)



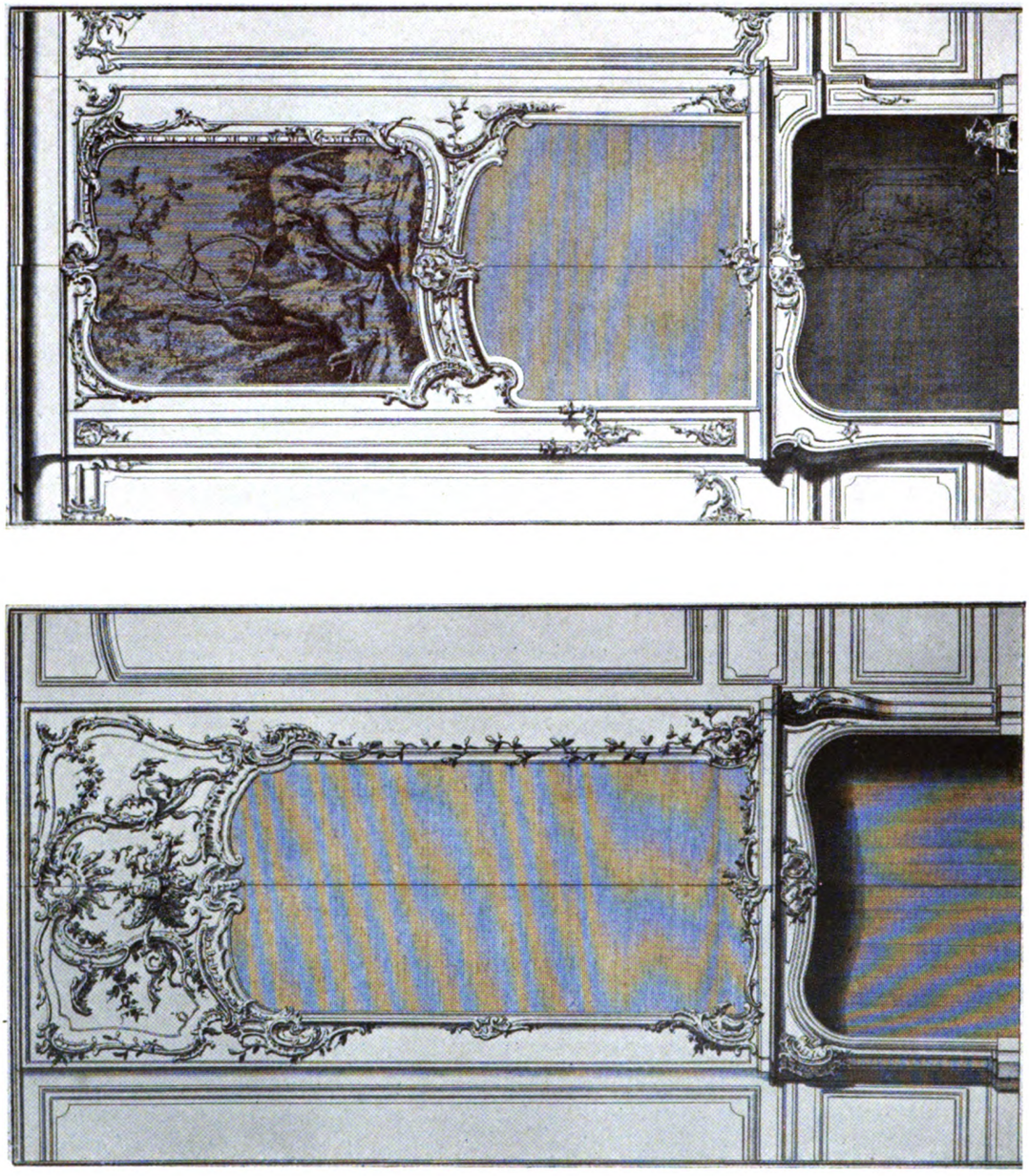


177–178. Charles Etienne Briseux. Entwürfe für Spiegel- und Türdekorationen

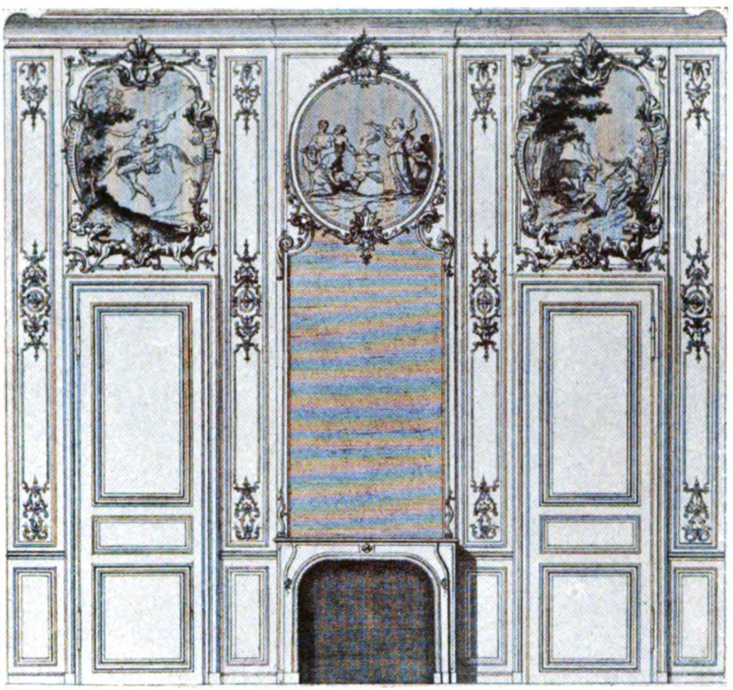


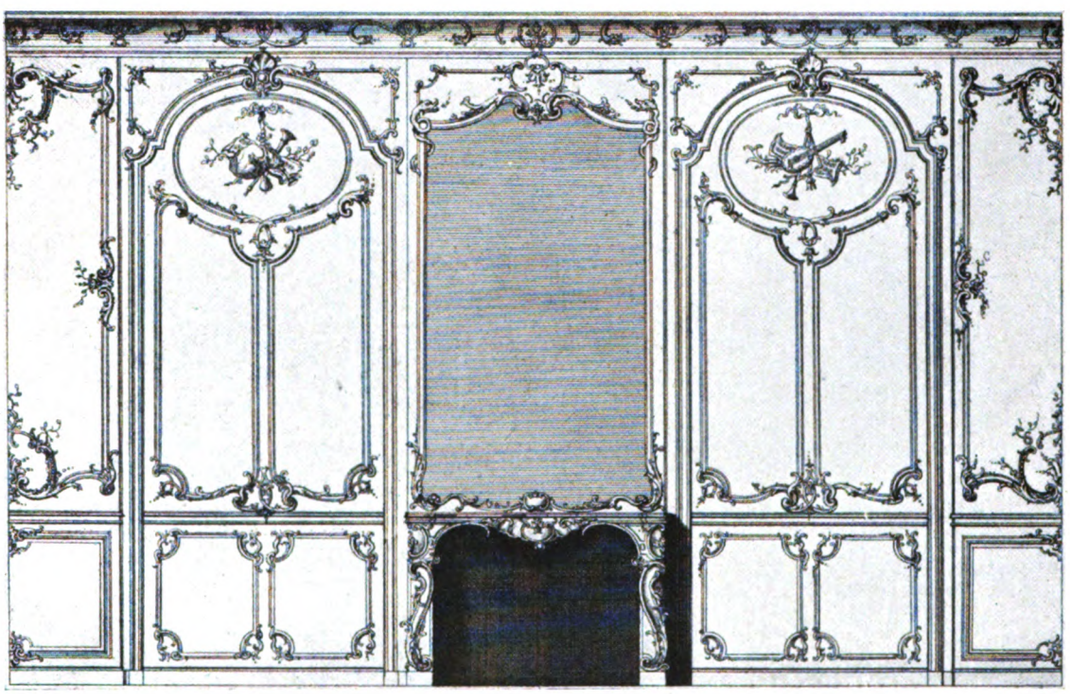


179–180. Charles Etienne Briseux. Entwürfe für Kamine

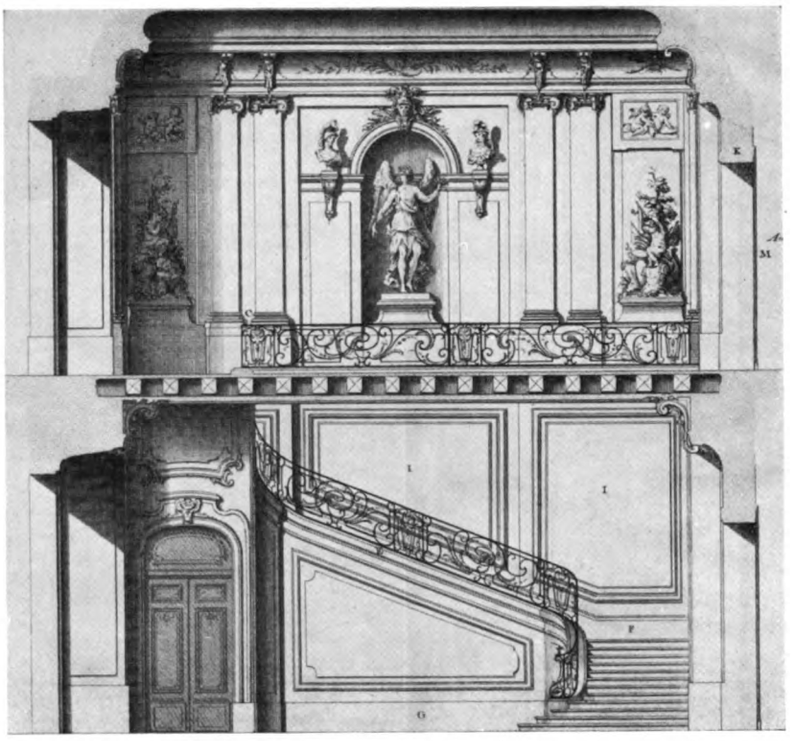


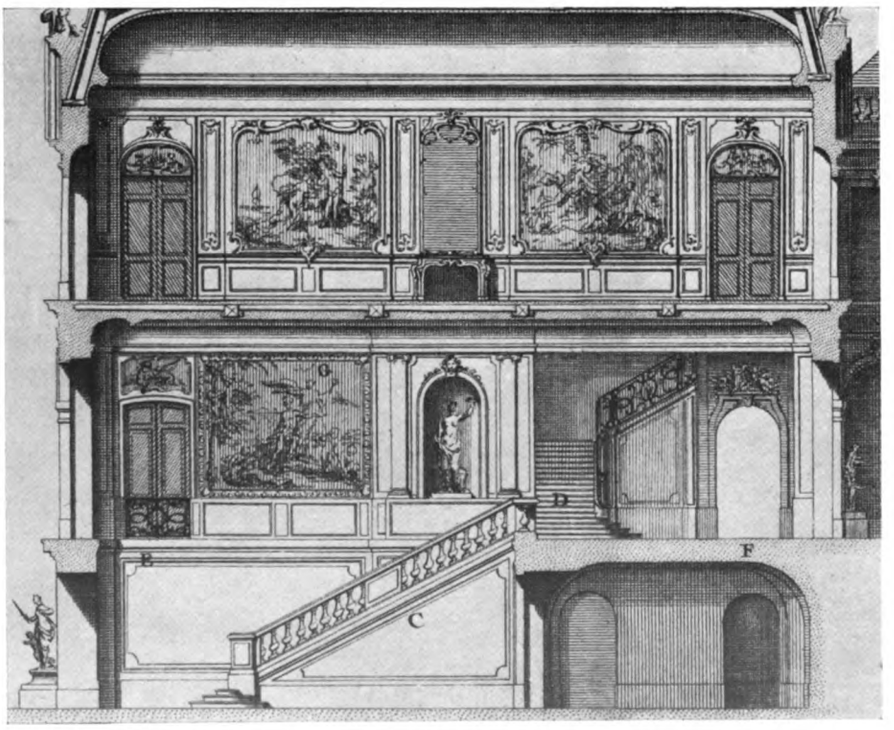
181–182. Charles Etienne Briseux. Entwürfe für Kamine mit Spiegeln



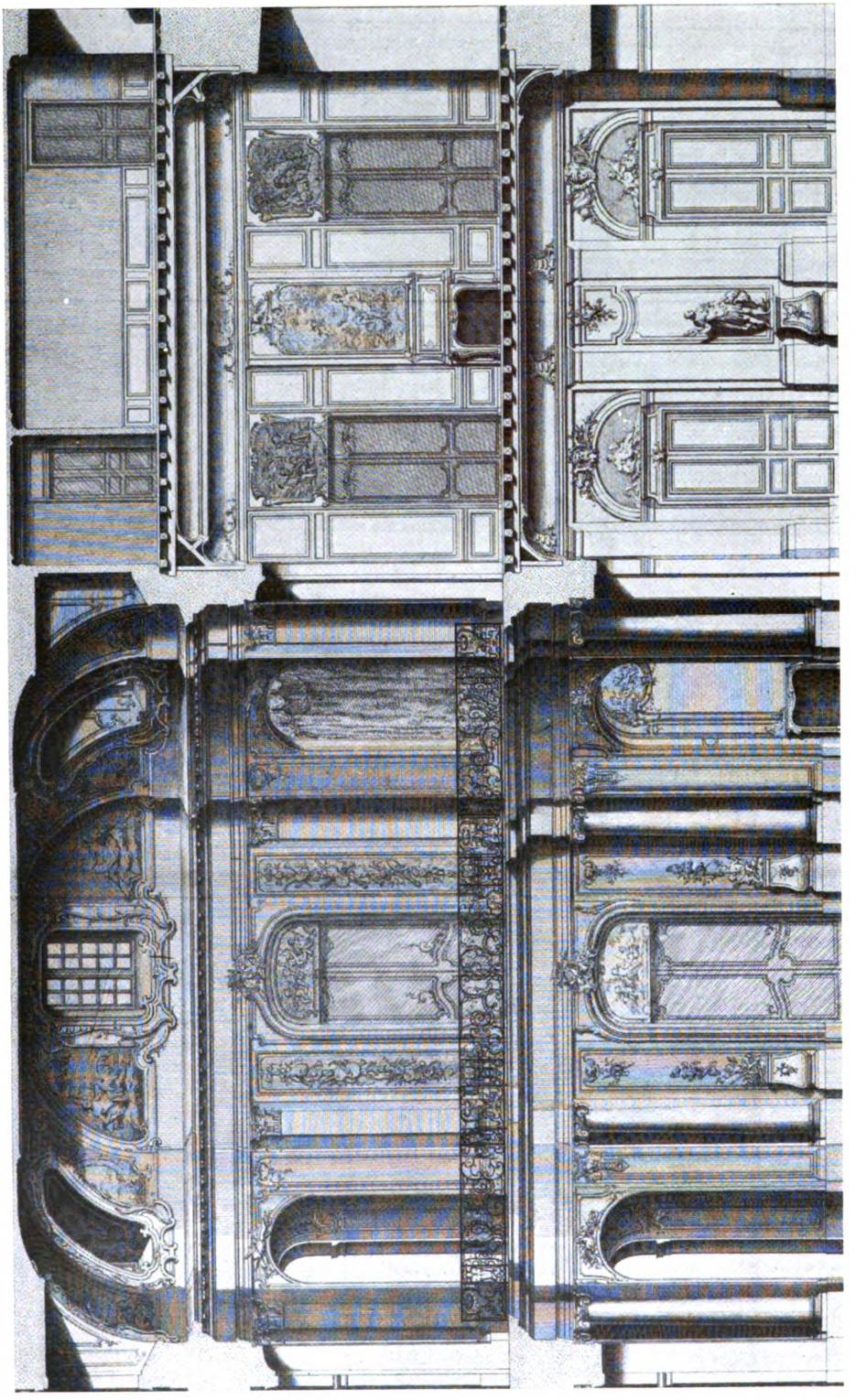


183–184. Nicolas Pineau. Entwürfe für Wanddekorationen

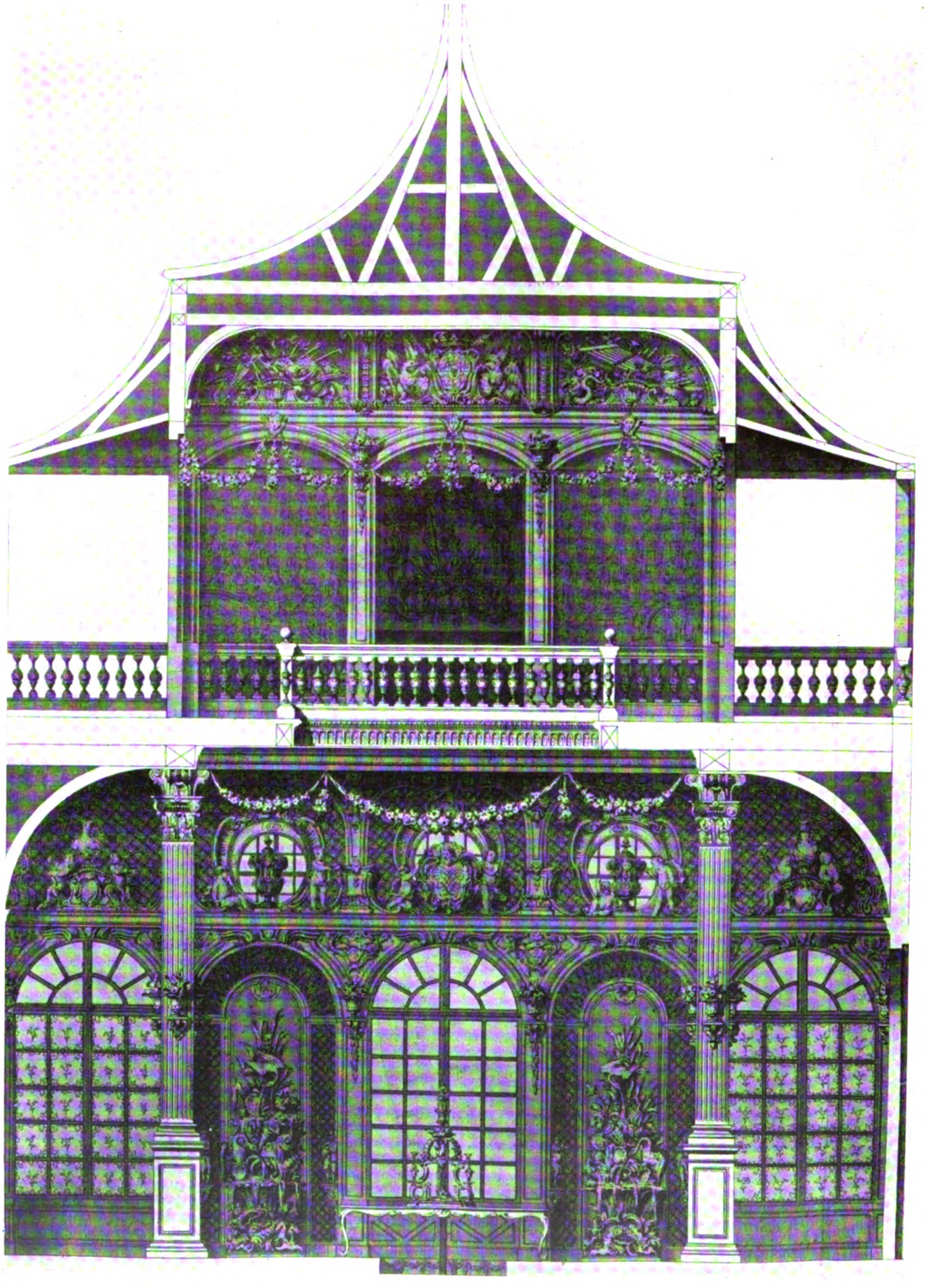




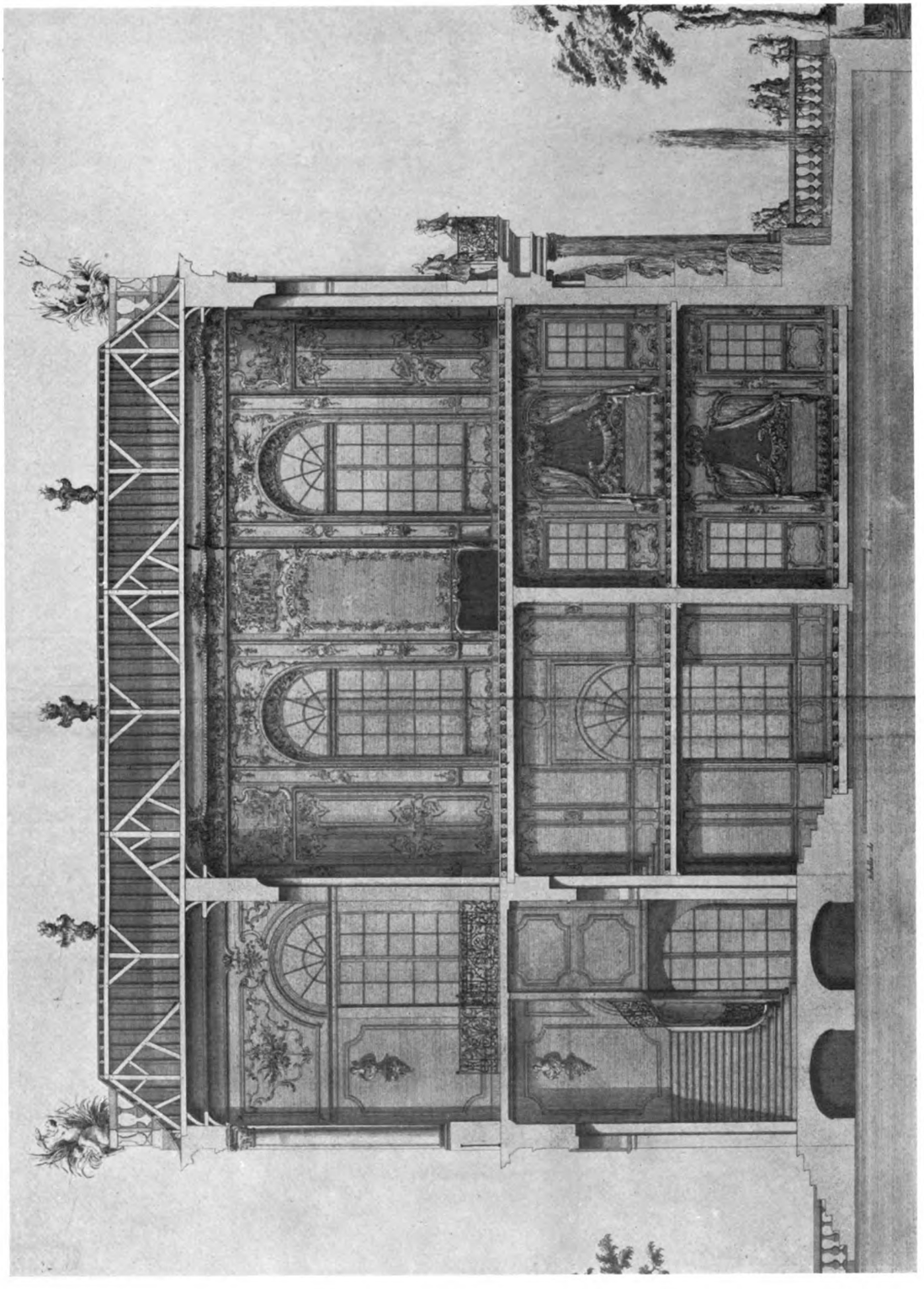
185–186. Jean François Blondel d. Jüngere. Durchschnitt durch Treppenhaus und Haus



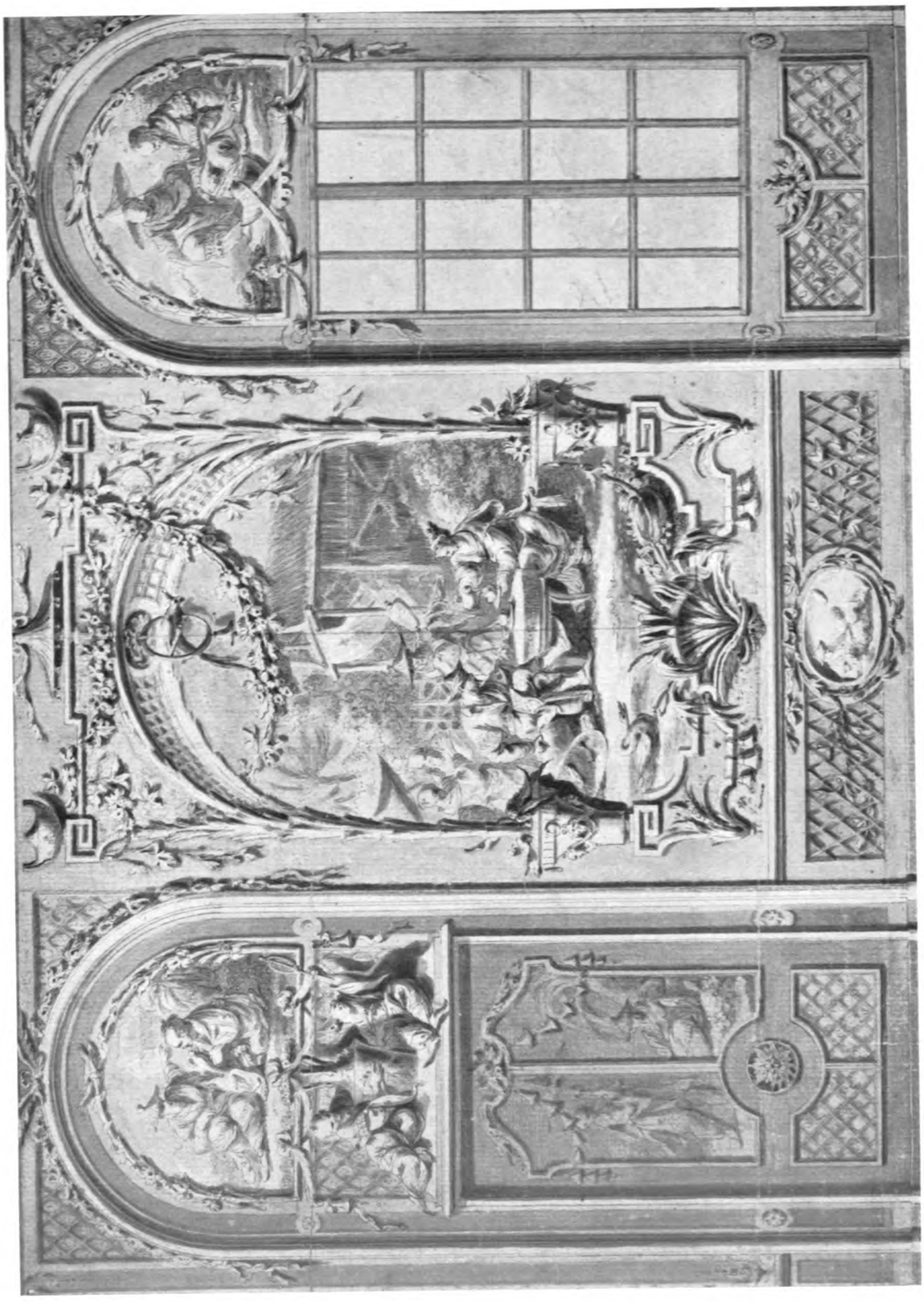
187. Charles Etienne Briseux. Durchschnitt durch ein Haus mit Vestibül, Vorzimmer und grossem Saal



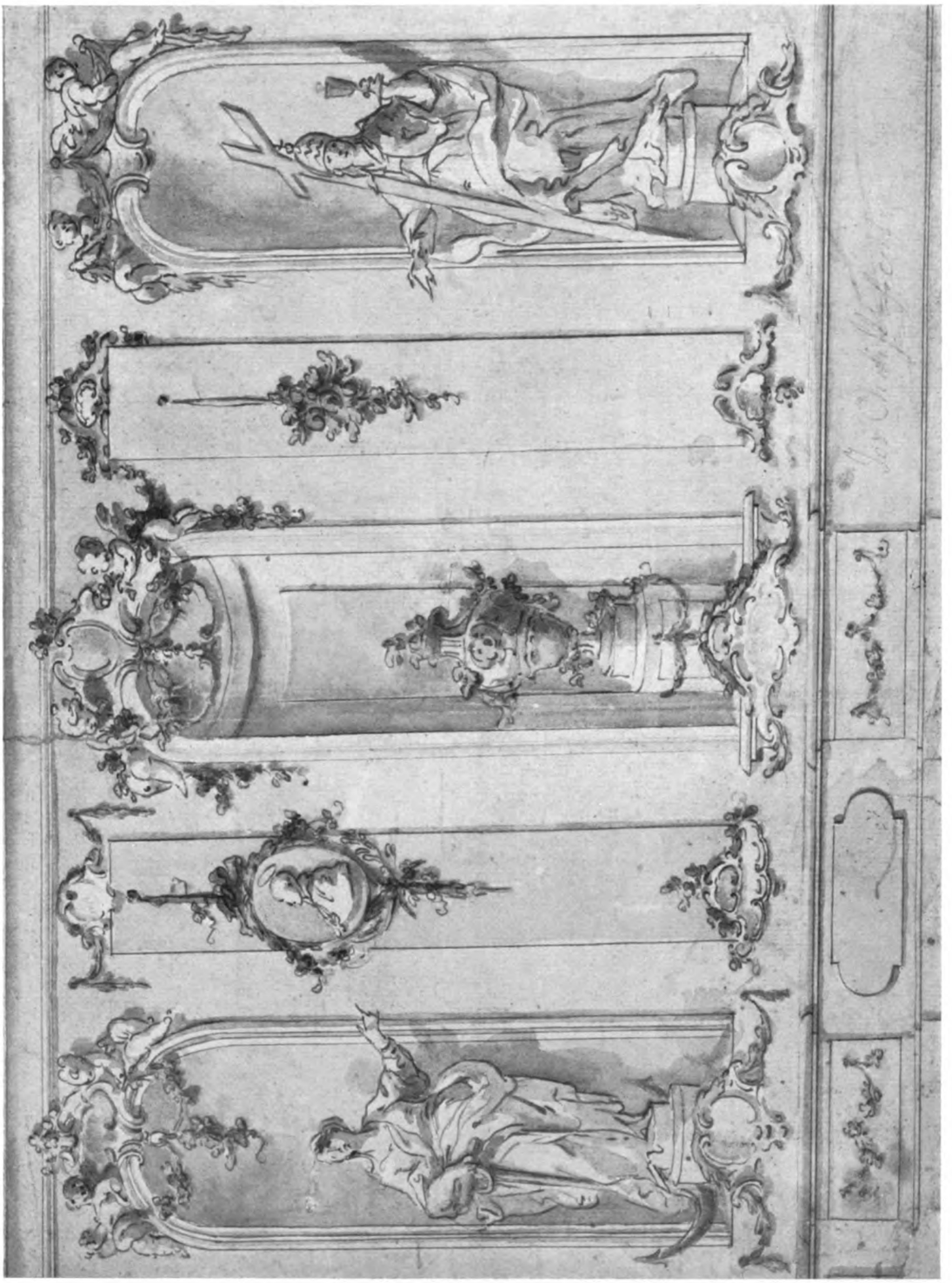
188. Héré de Corny. Querschnitt des Kiosks im Garten des Schlosses Commercy (Lothringen)



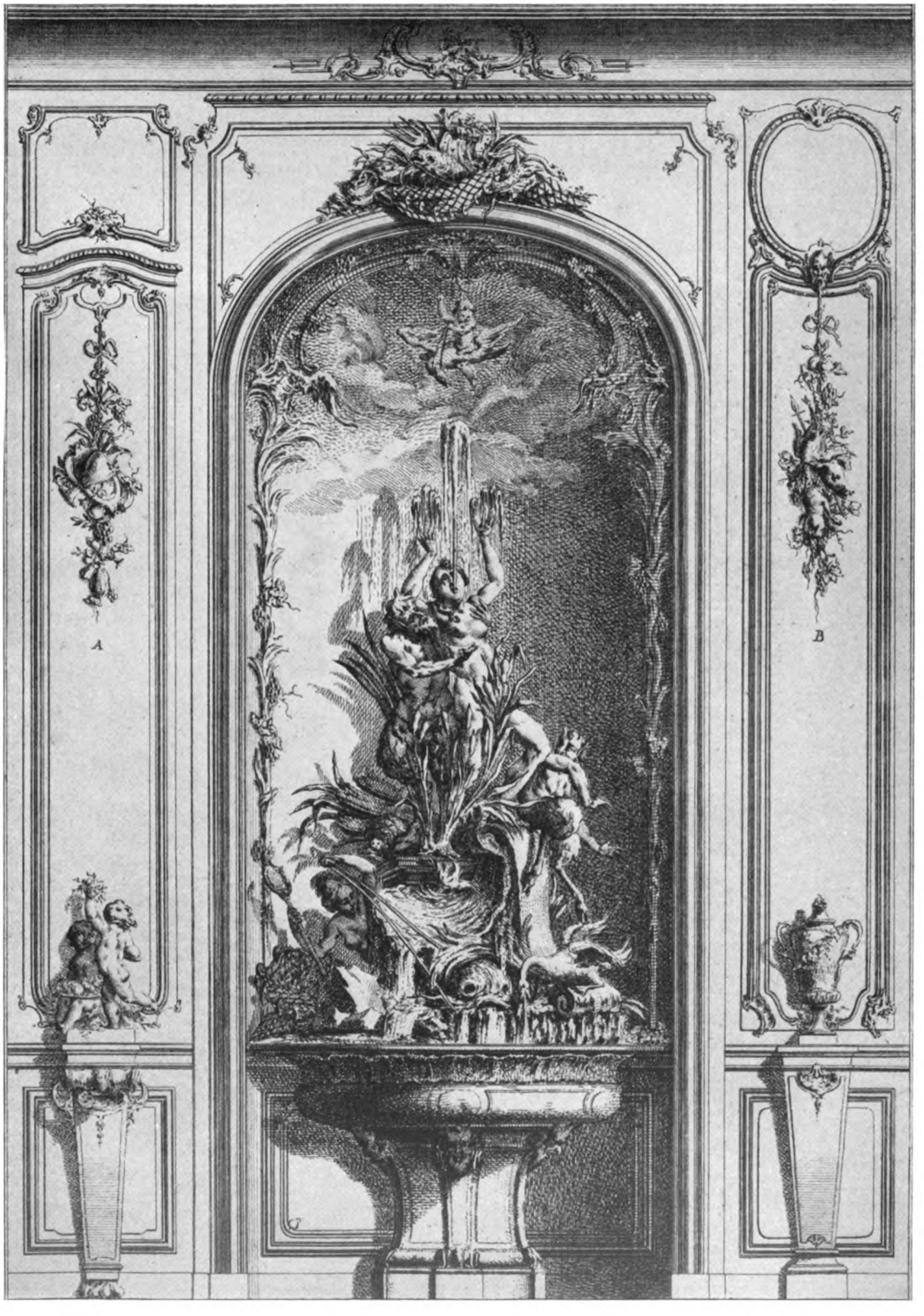
189. Hévé de Corny. Querschnitt des Pavillons des Schlosses Commercy (Lothringen)



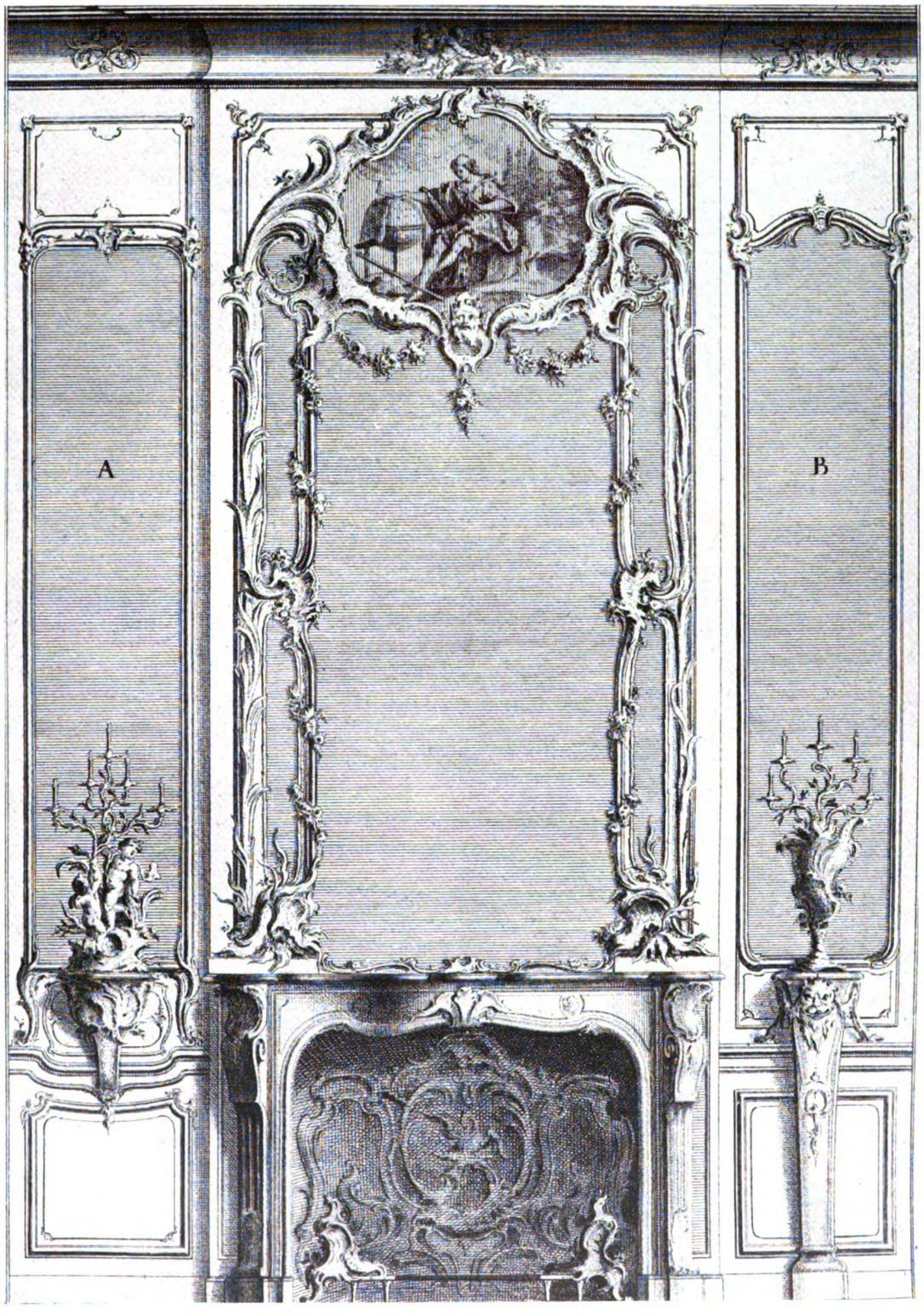
190. *Giuseppe Bossi. Entwurf einer Wanddekoration mit Chinoiserien*



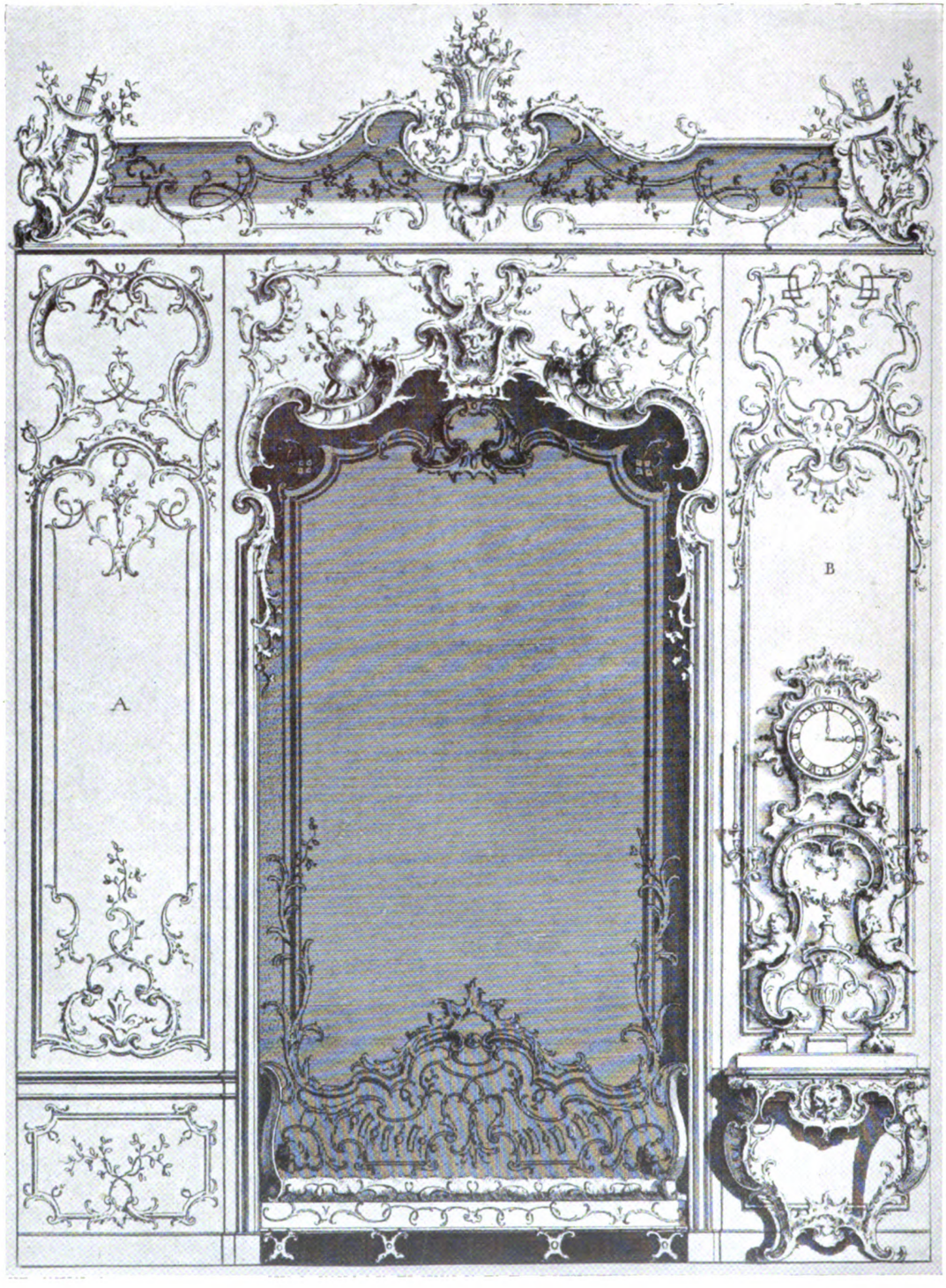
191. Italienischer Meister des 18. Jahrhunderts. Entwurf für eine Wanddekoration



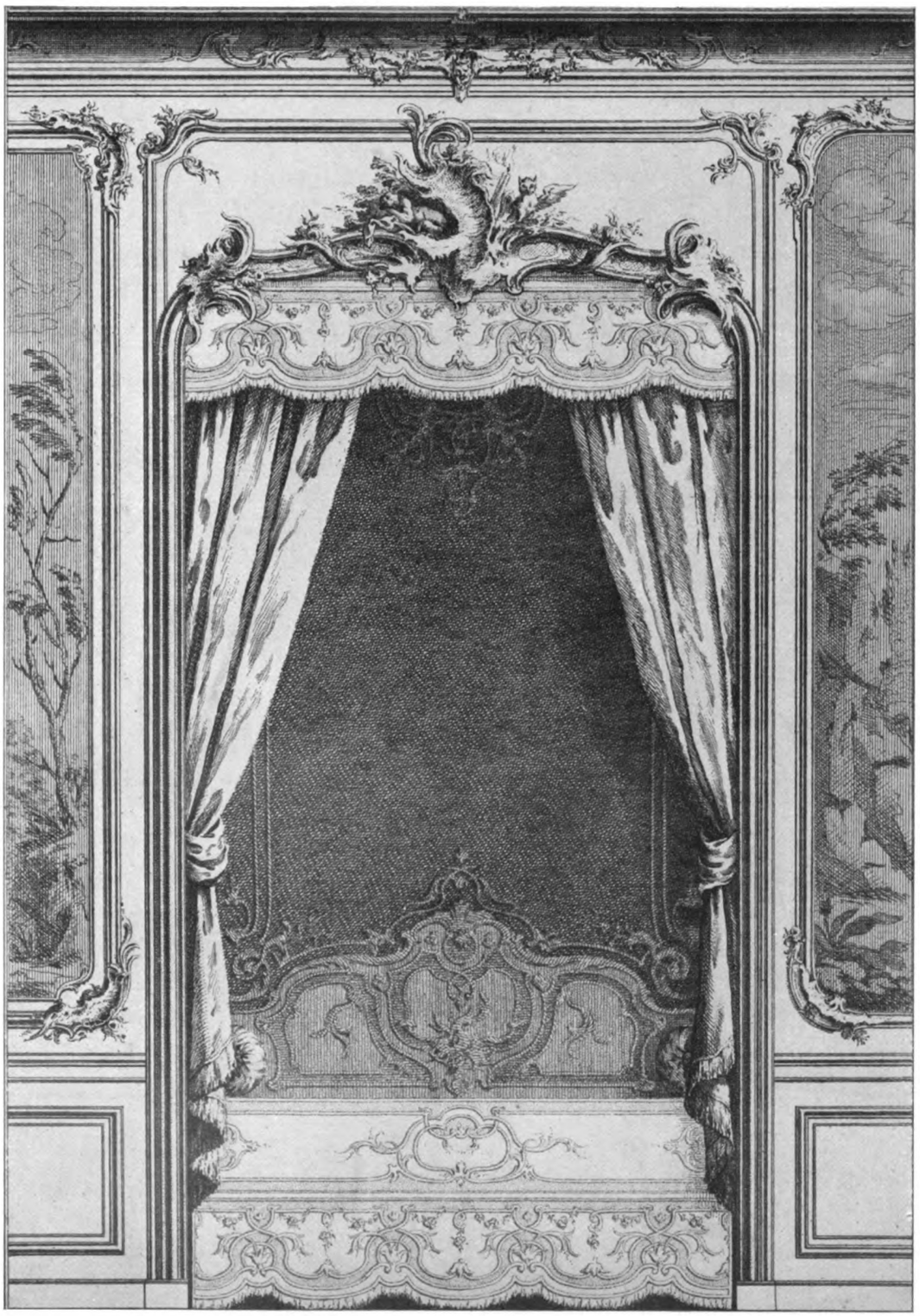
192. François Cuvilliés. Entwurf zu einem Springbrunnen für einen Esss-Saal



195. François Cuvilliés. Entwurf zu Kamin mit Spiegel

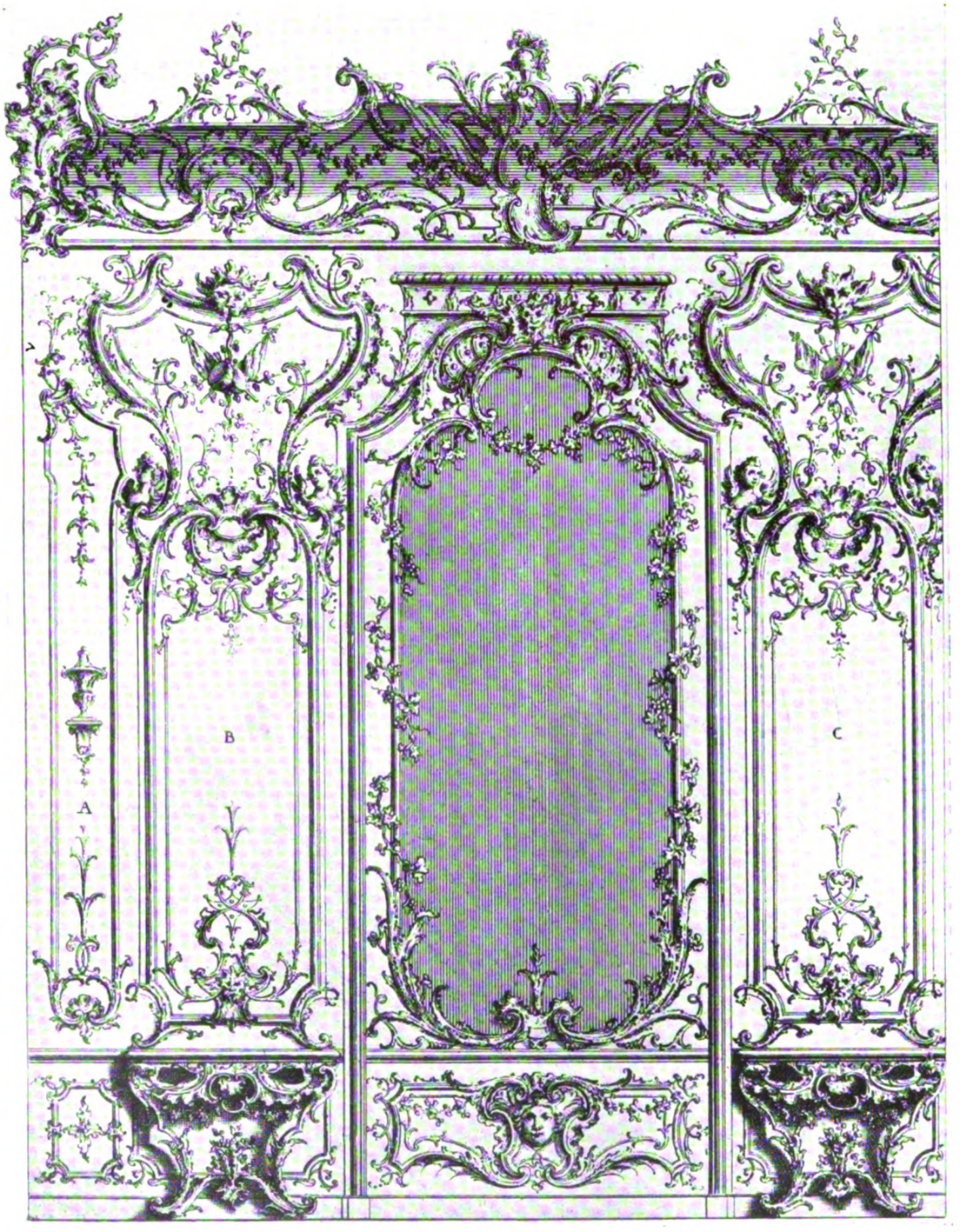


194. François Cuvilliés. Entwurf zu einer Bettnische mit Spiegel

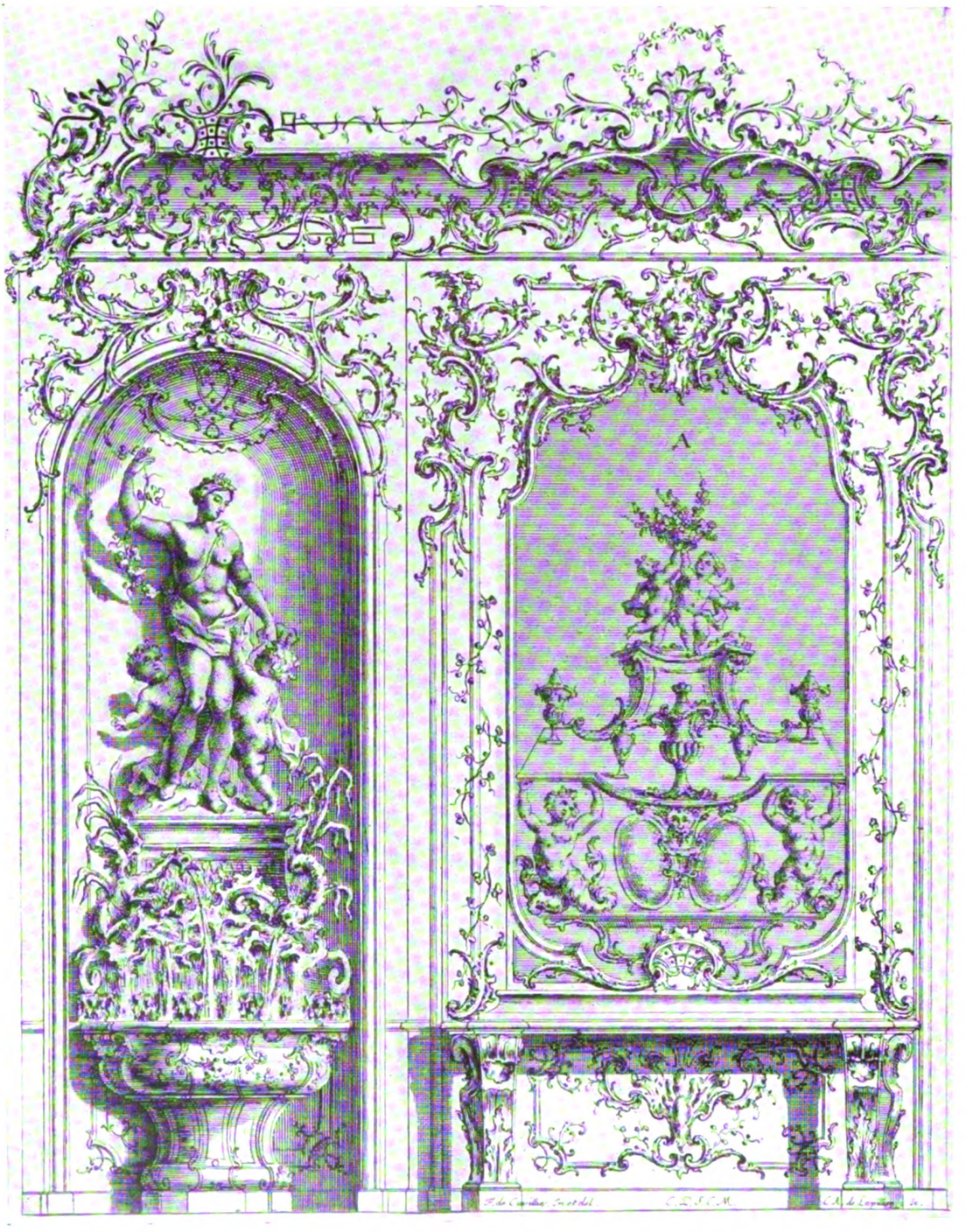


195. François Cuvilliés. Bettnische mit Vorhängen

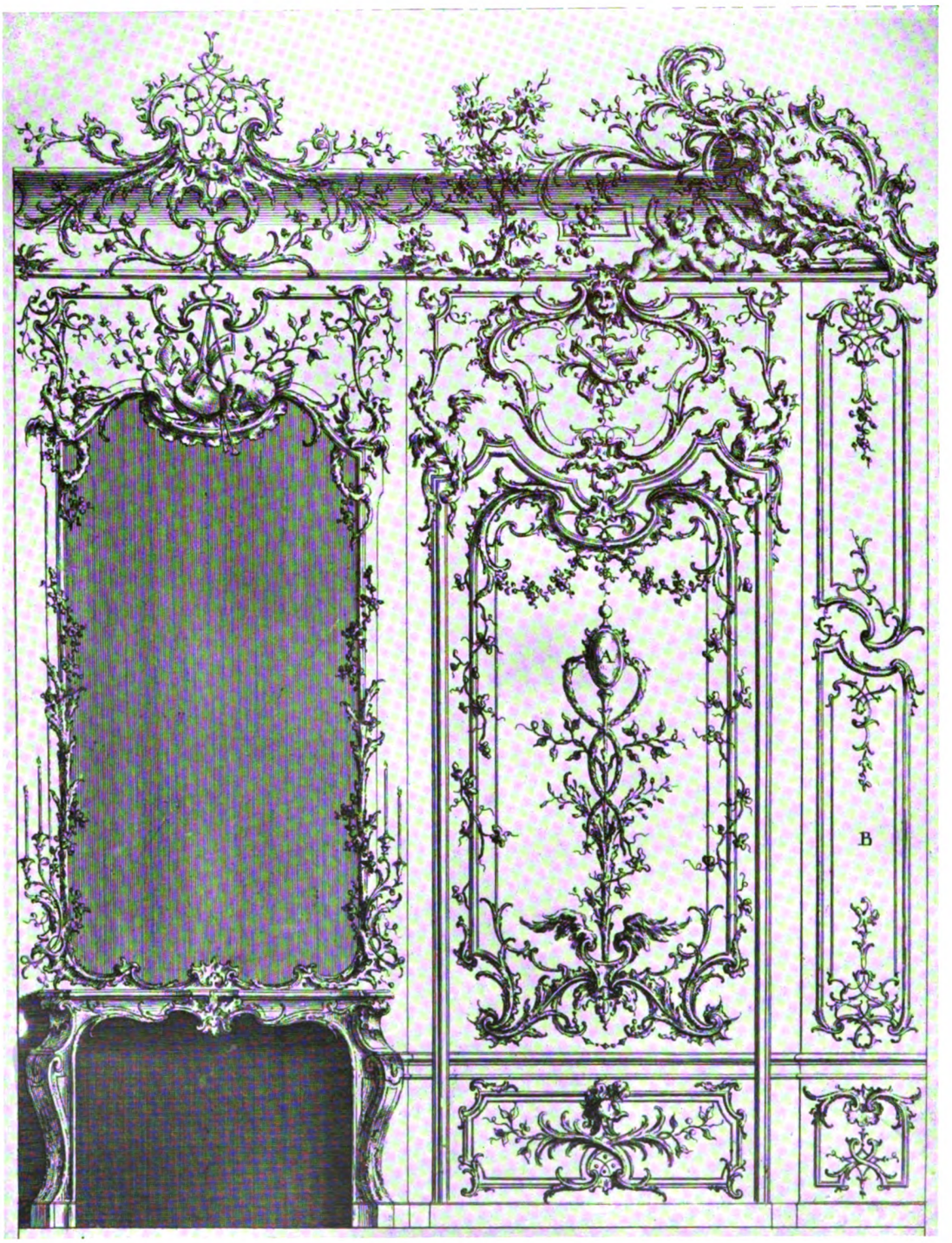
196. François Cuvilliés. Spiegelwand eines Salons



197. François Cuvilliés. Spiegelwand eines Salons

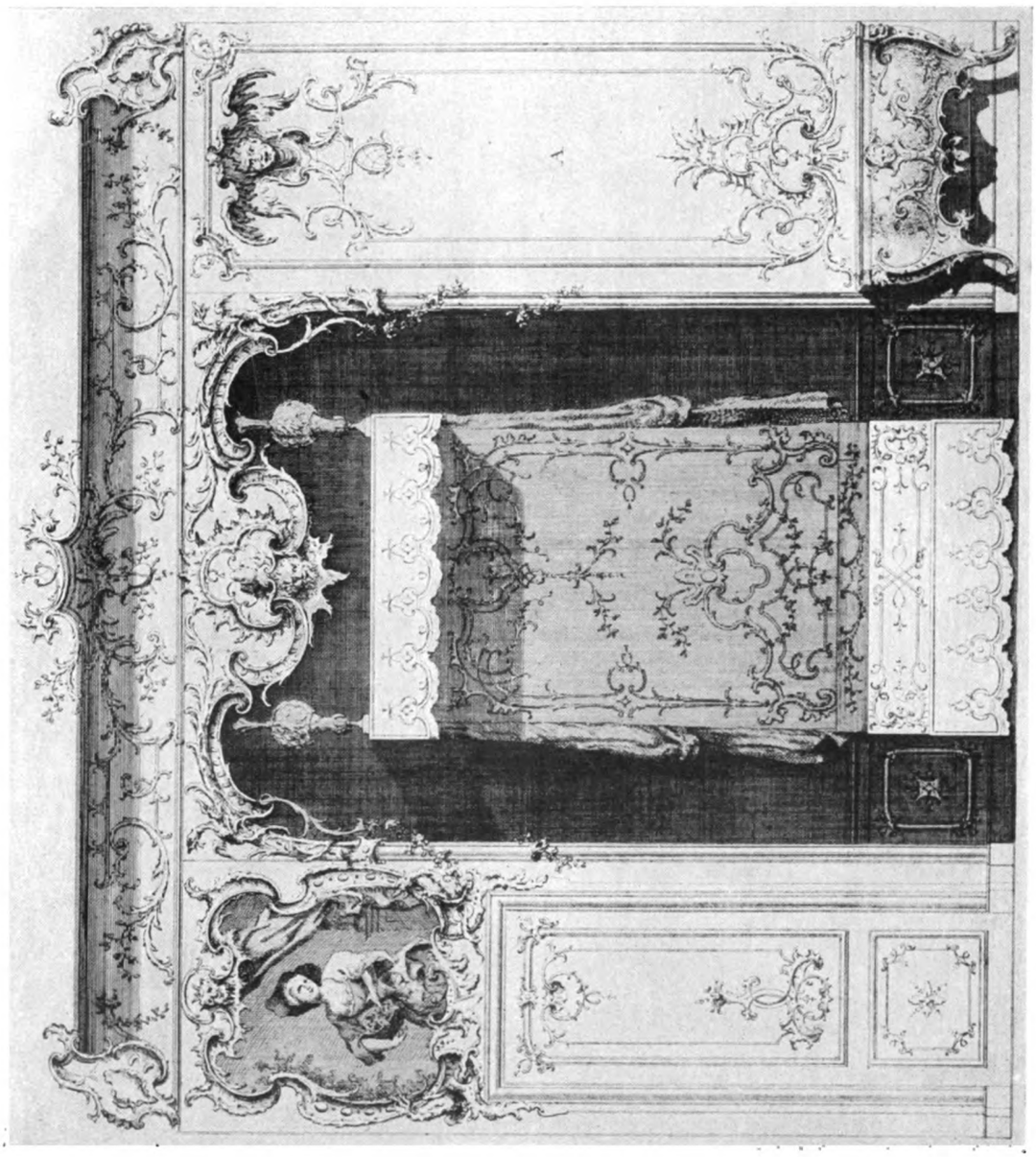


198. François Cuvilliés. Spiegelwand eines Salons mit Brunnennische



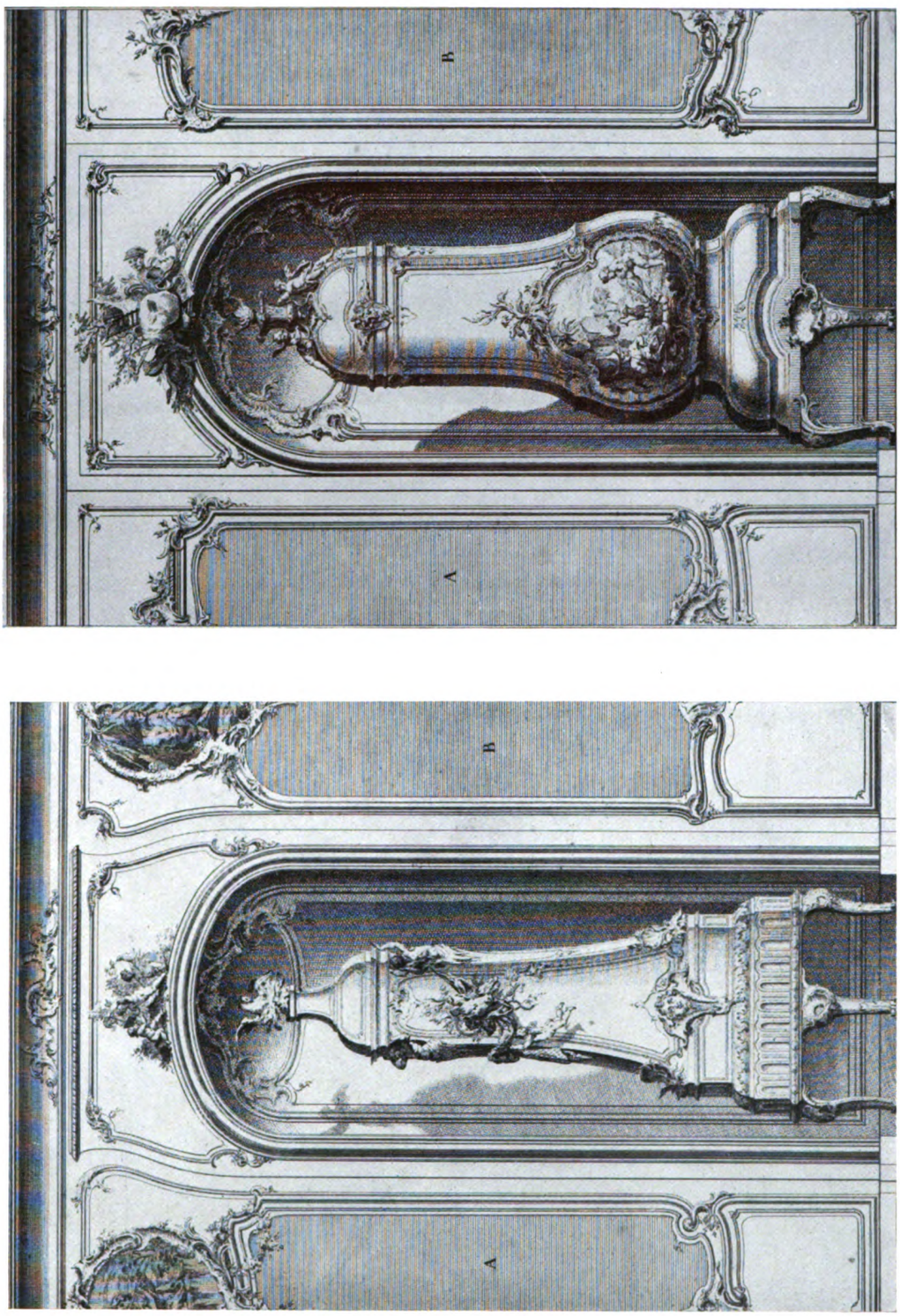
199. François Cuvilliés. Spiegelwand eines Salons mit Kamin

200–201. François Cuvilliés, Entwurf für eine Bettnische, und Robert de Cotte, Kaminspiegel aus der „Galerie dorée" des Hôtel de Toulouse in Paris

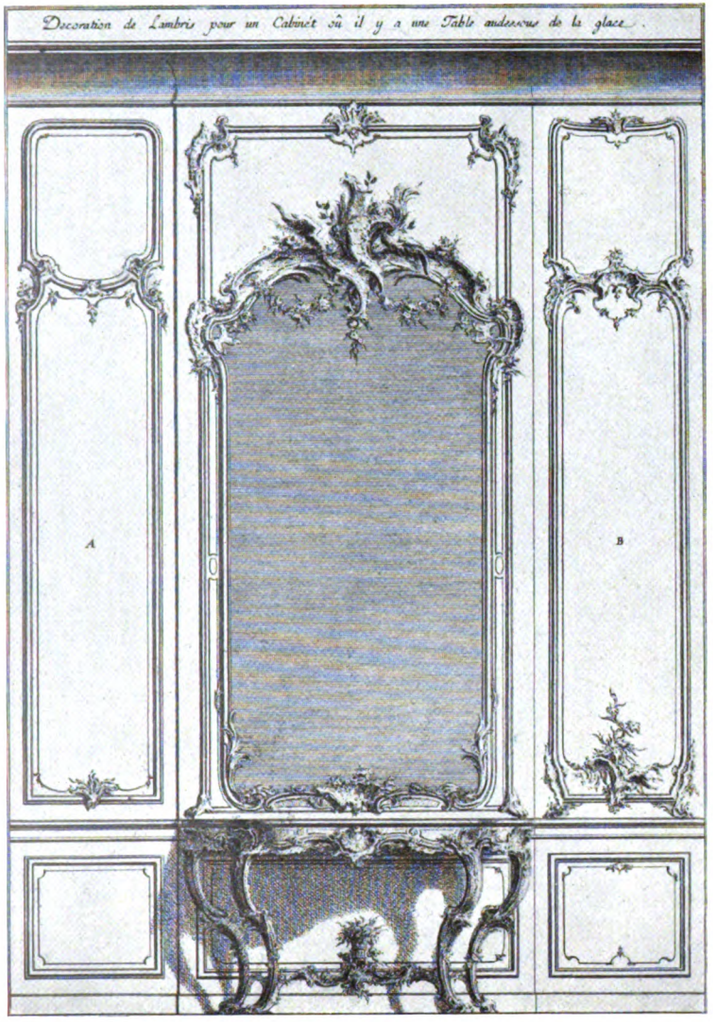


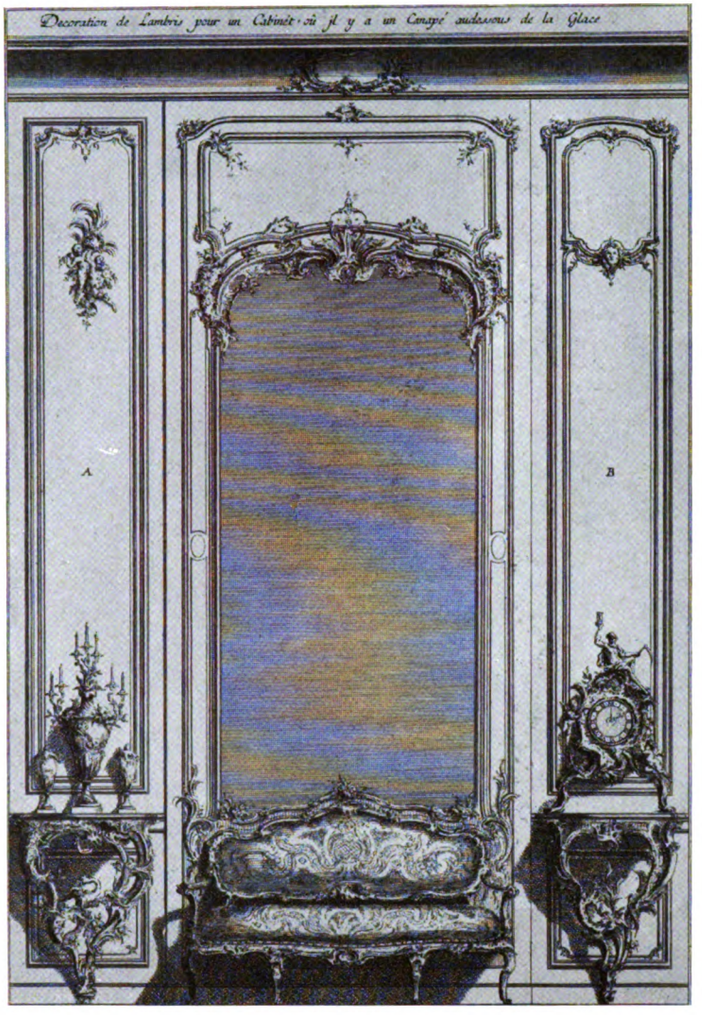
202. *François Cuvilliés. Entwurf für eine Bettnische*

205. François Cuvilliés. Entwurf für eine Nische mit Ofen

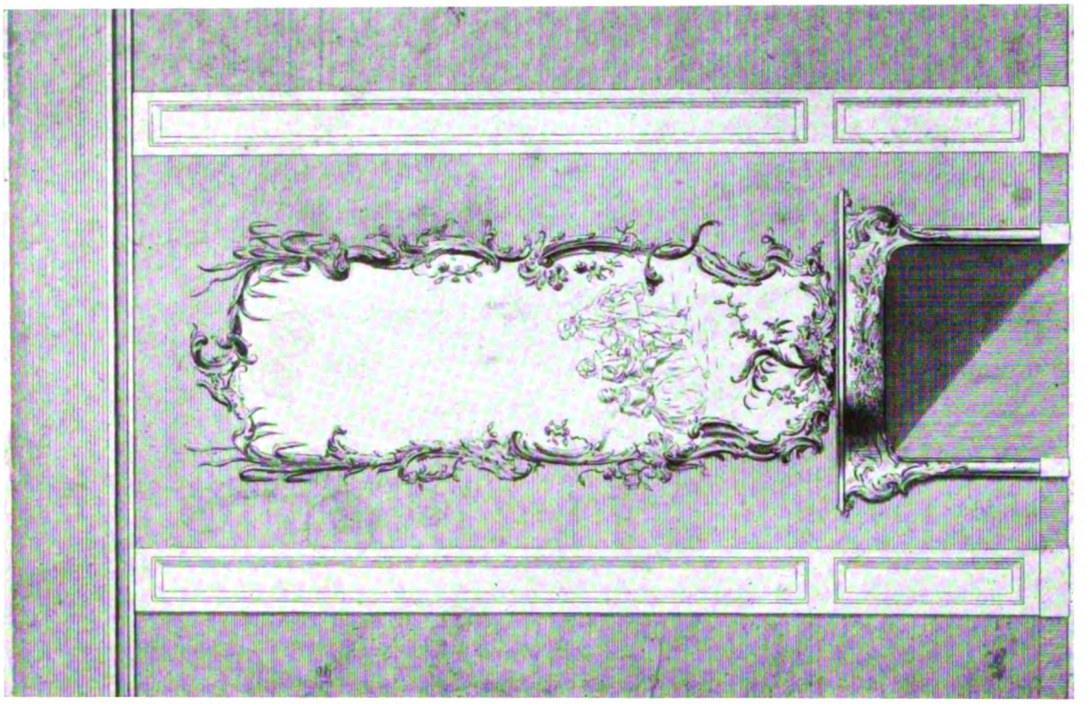


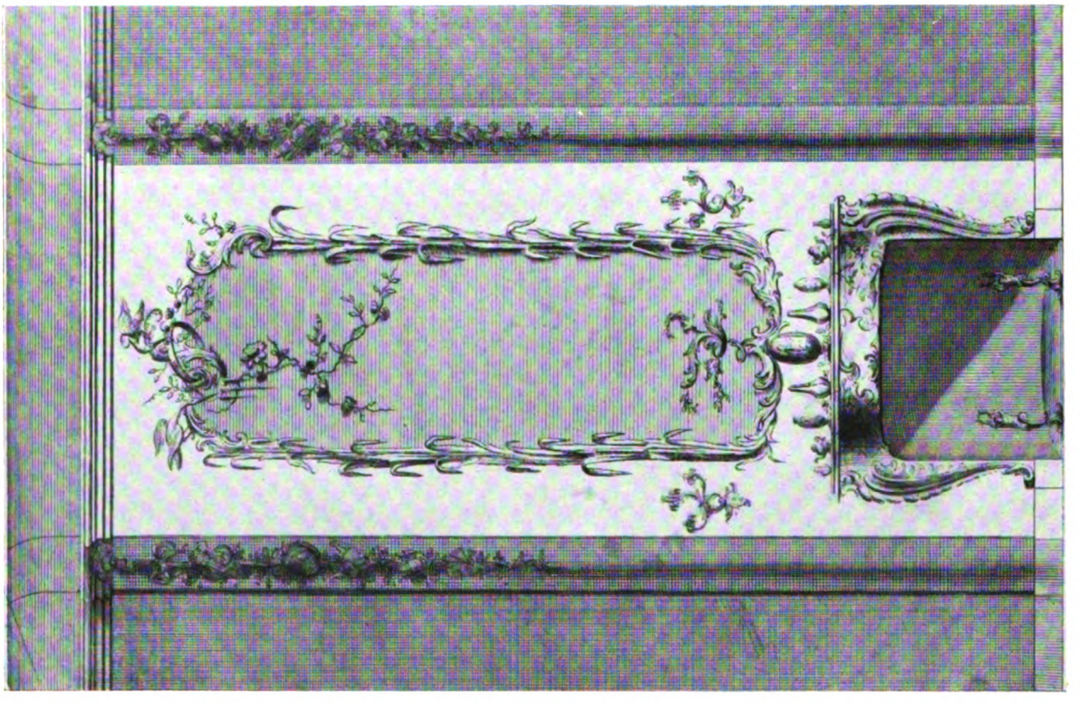
204–205. François Cuvilliés. Entwürfe für Nischen mit Öfen



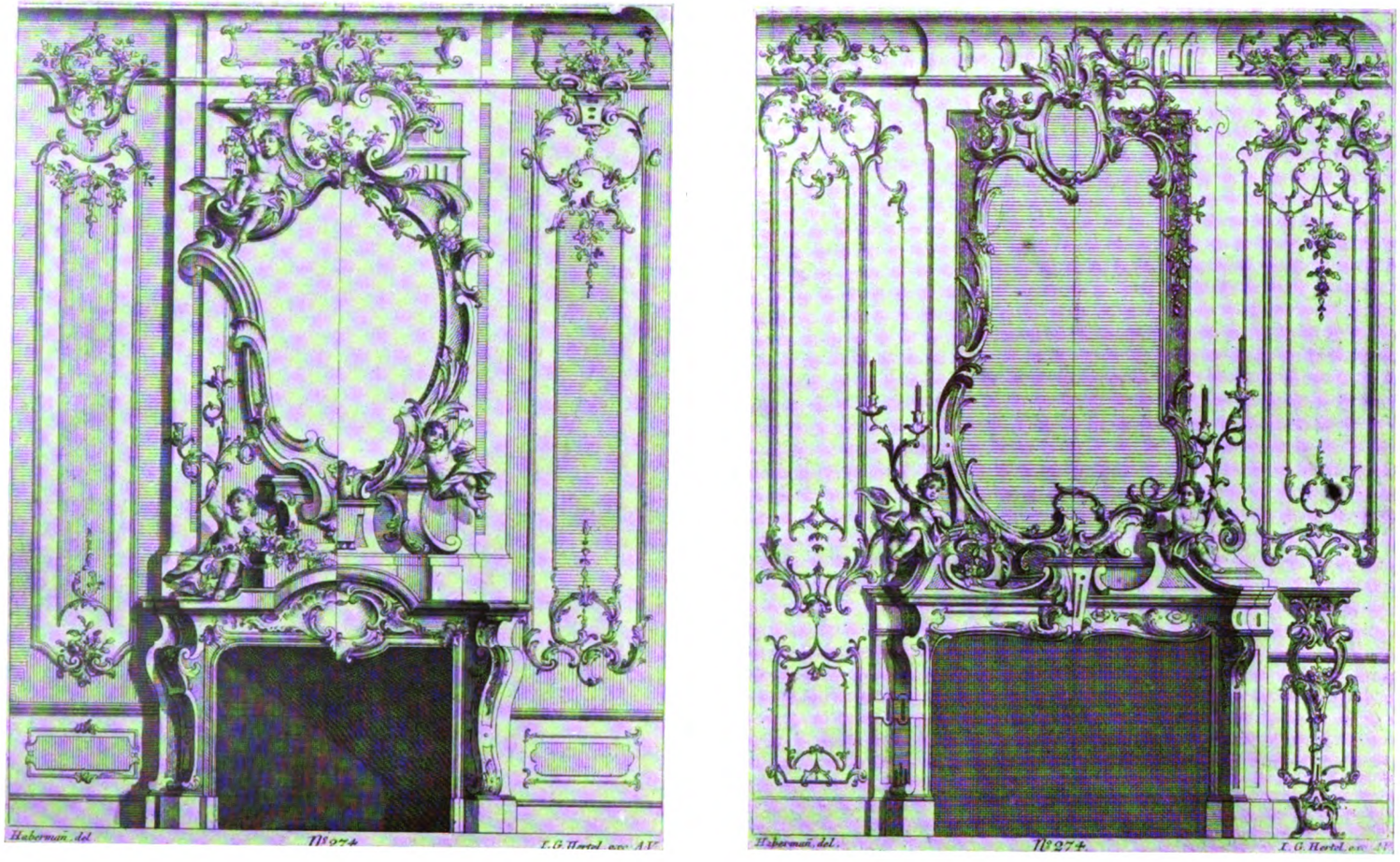


206–207. François Cuwilliés. Entwürfe für Spiegelwände

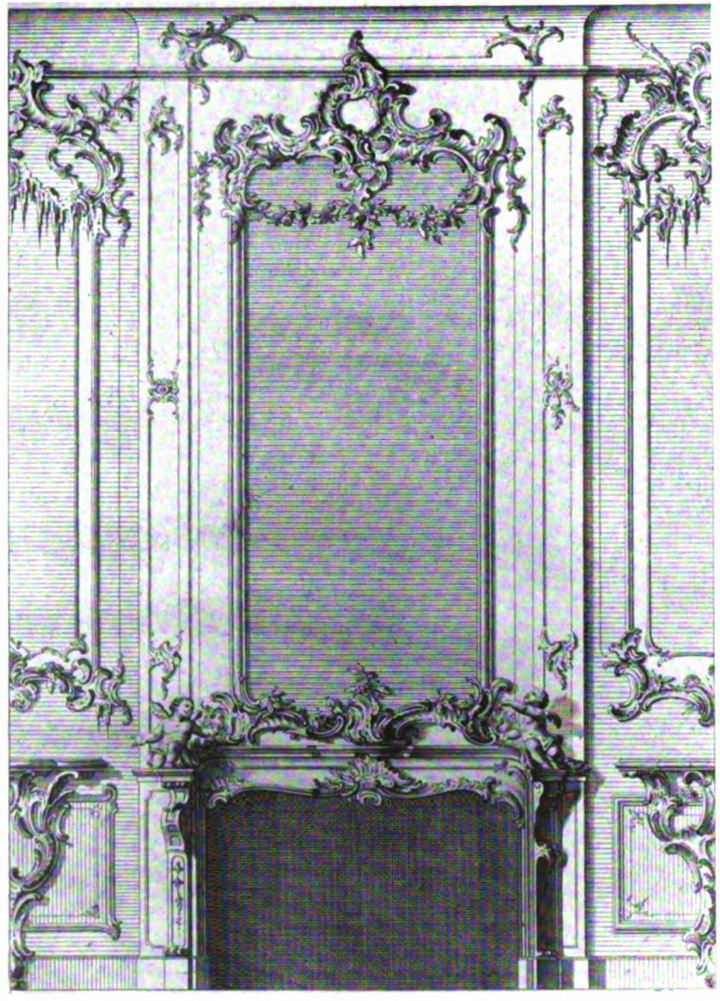


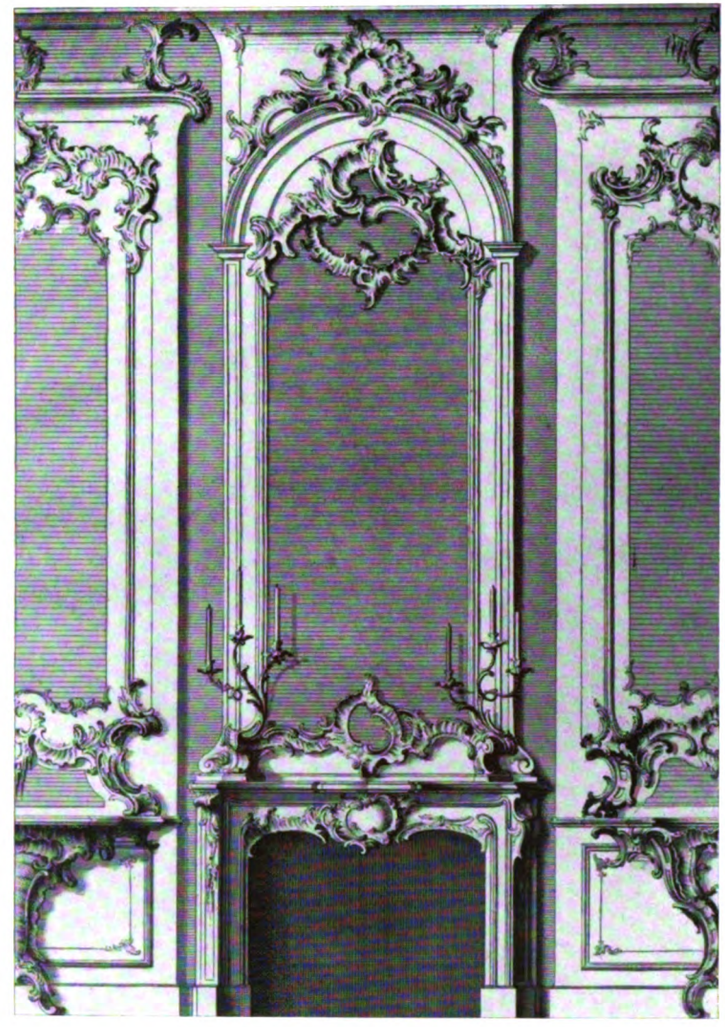


208–209. Gottfried Craasz. Entwürfe für Spiegel mit Konsoltischen

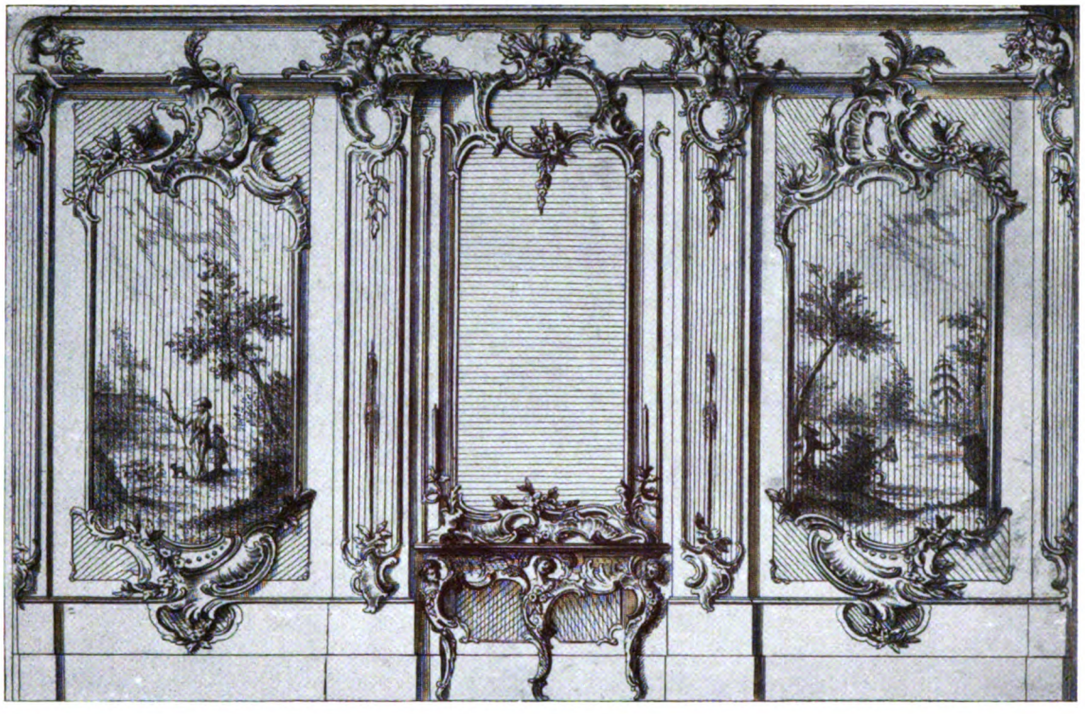


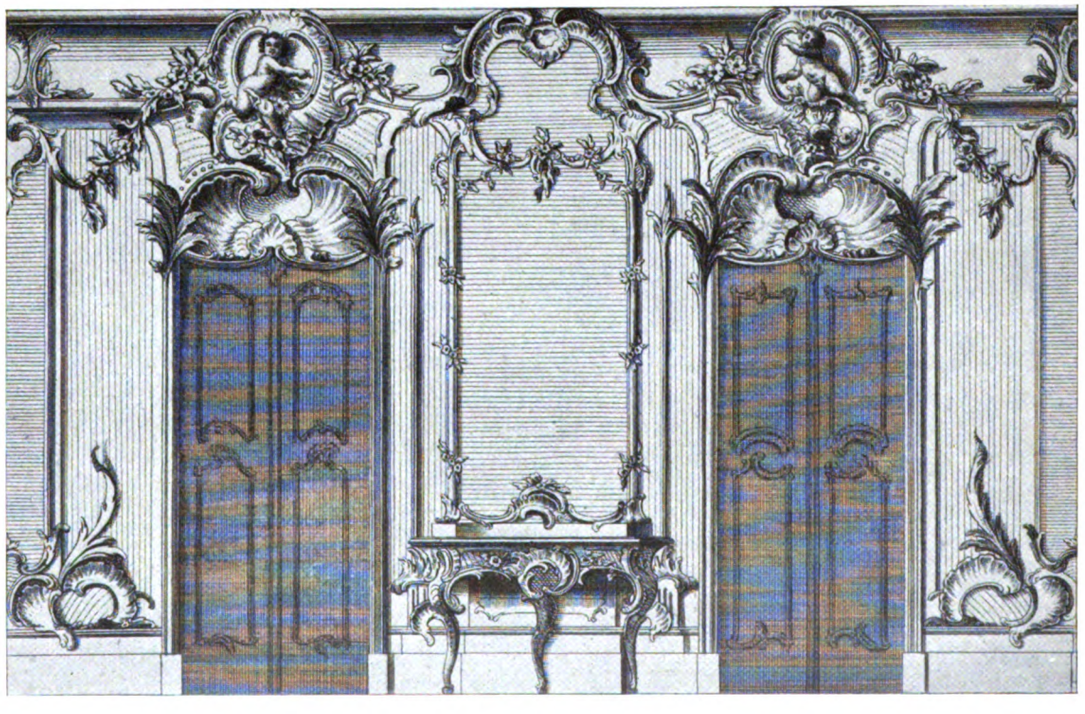
210 – 211. Franz Xaver Habermann. Entwürfe für Spiegelkamine



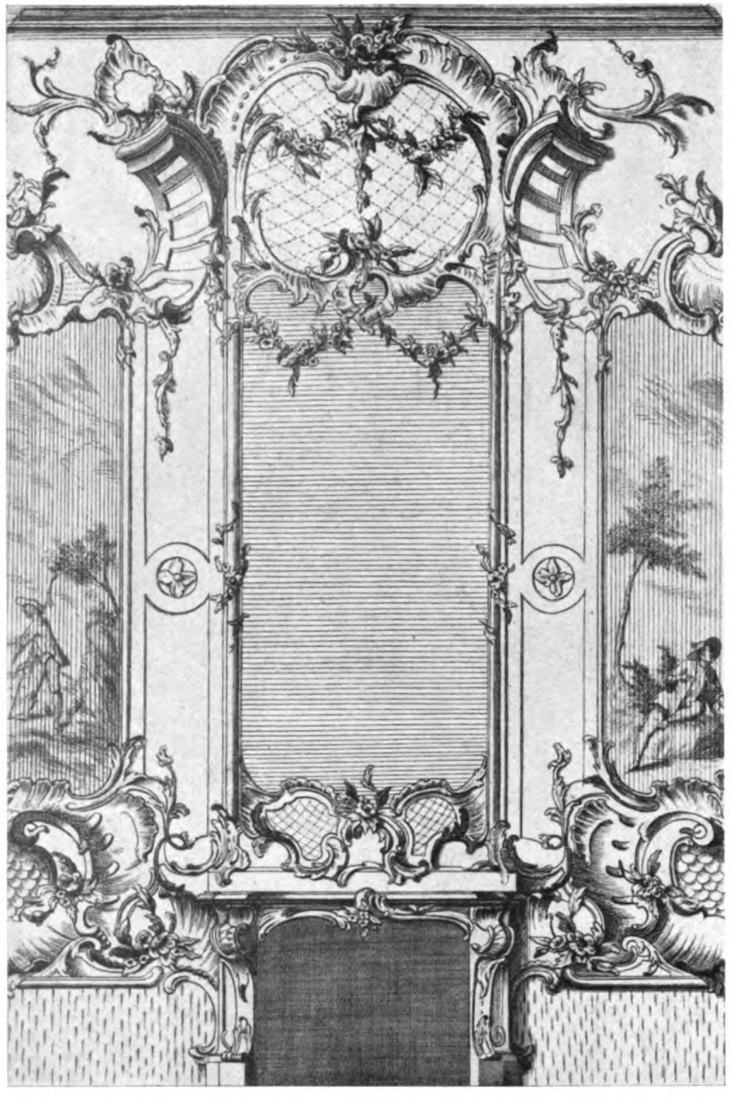


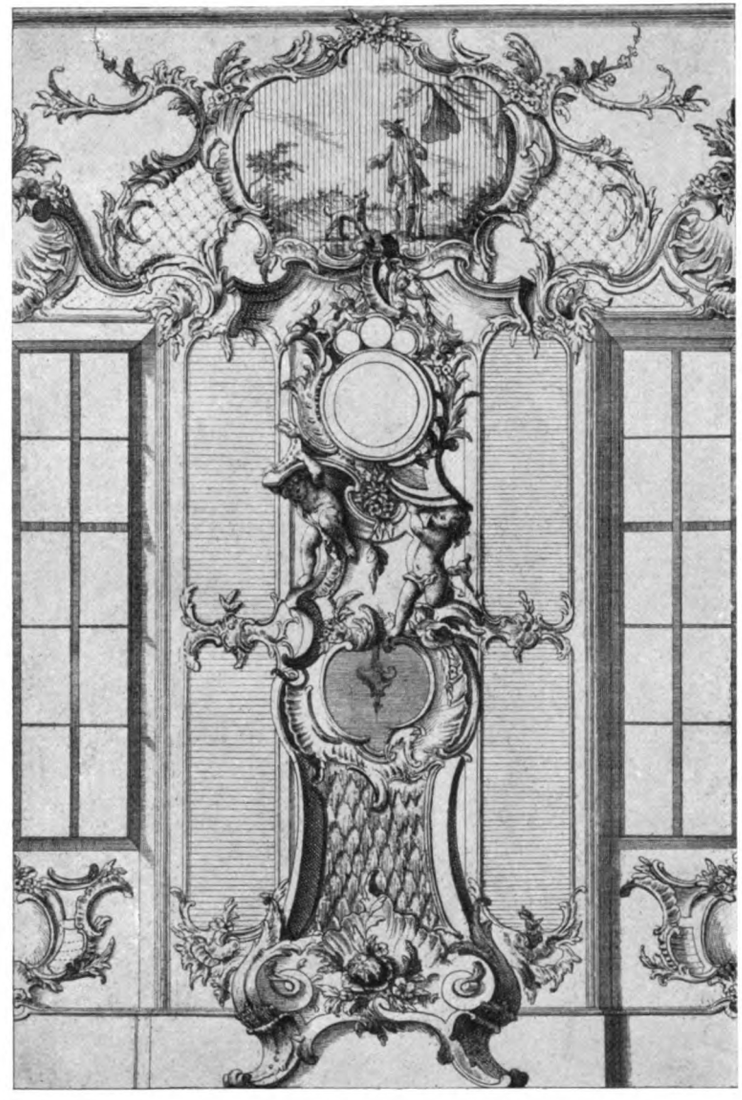
212 – 215. Franz Xaver Habermann. Entwürfe für Spiegelkamine



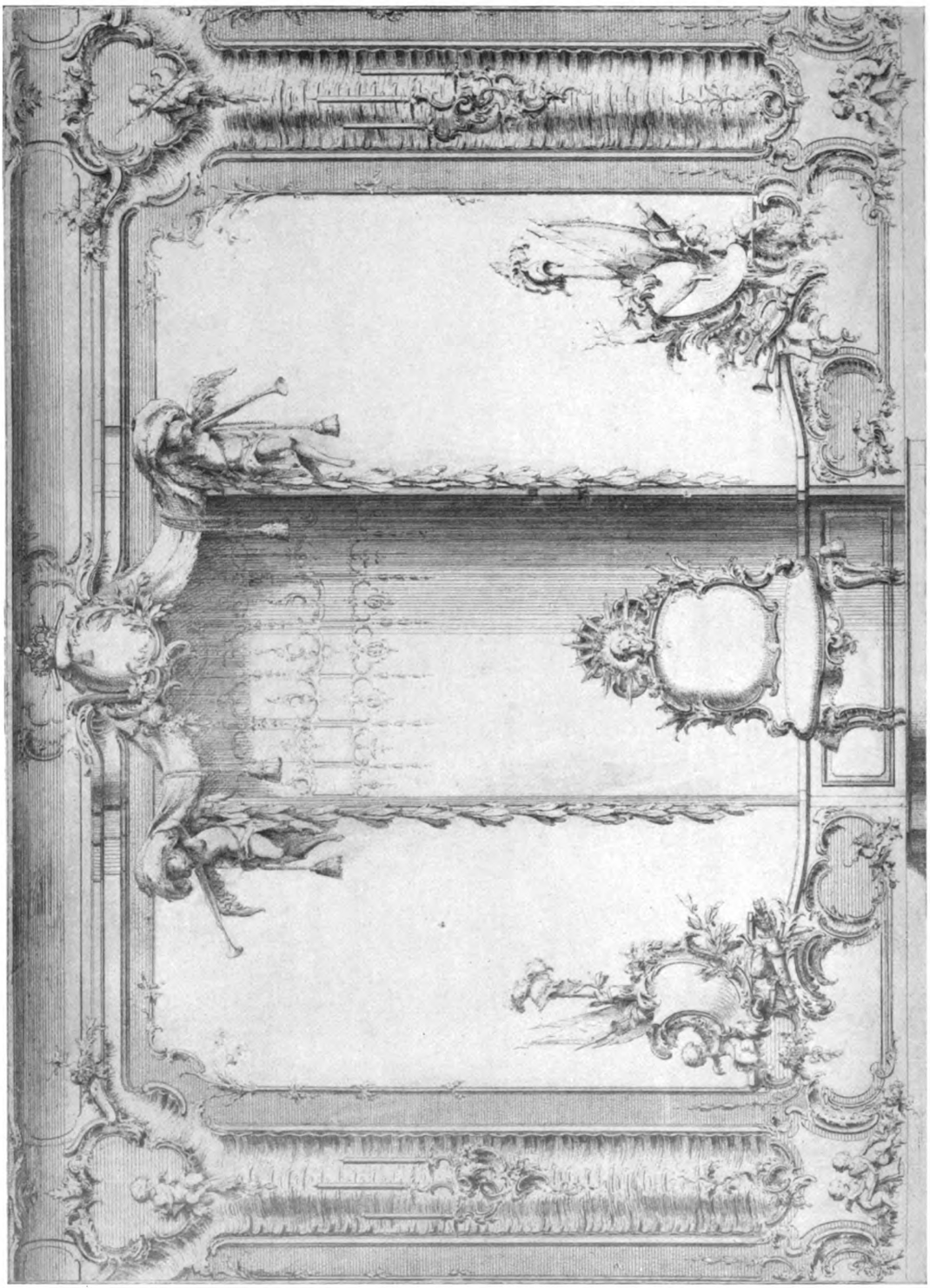


214–215. Franz Xaver Habermann. Spiegelwände mit Panneaux und Türen

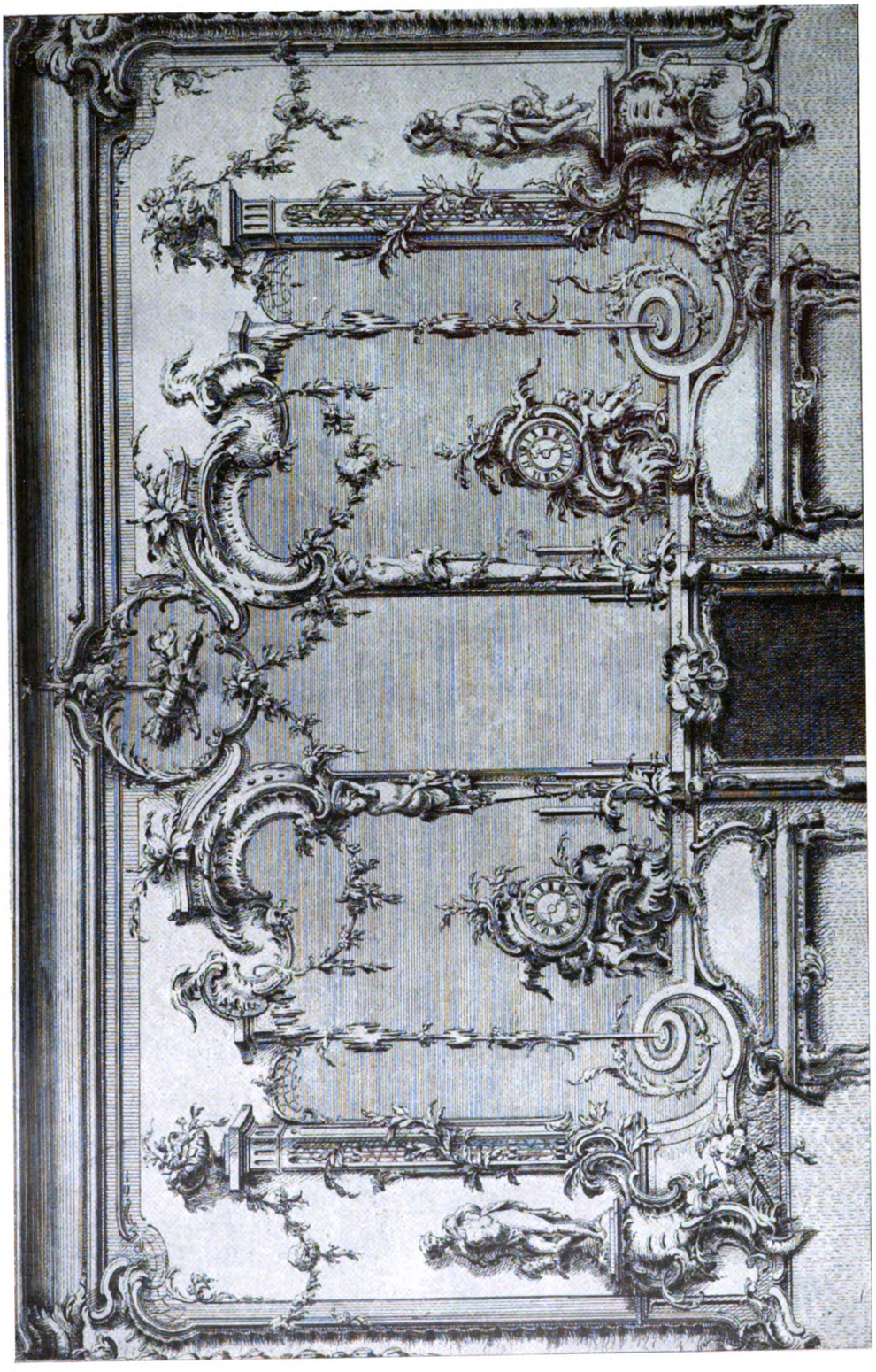




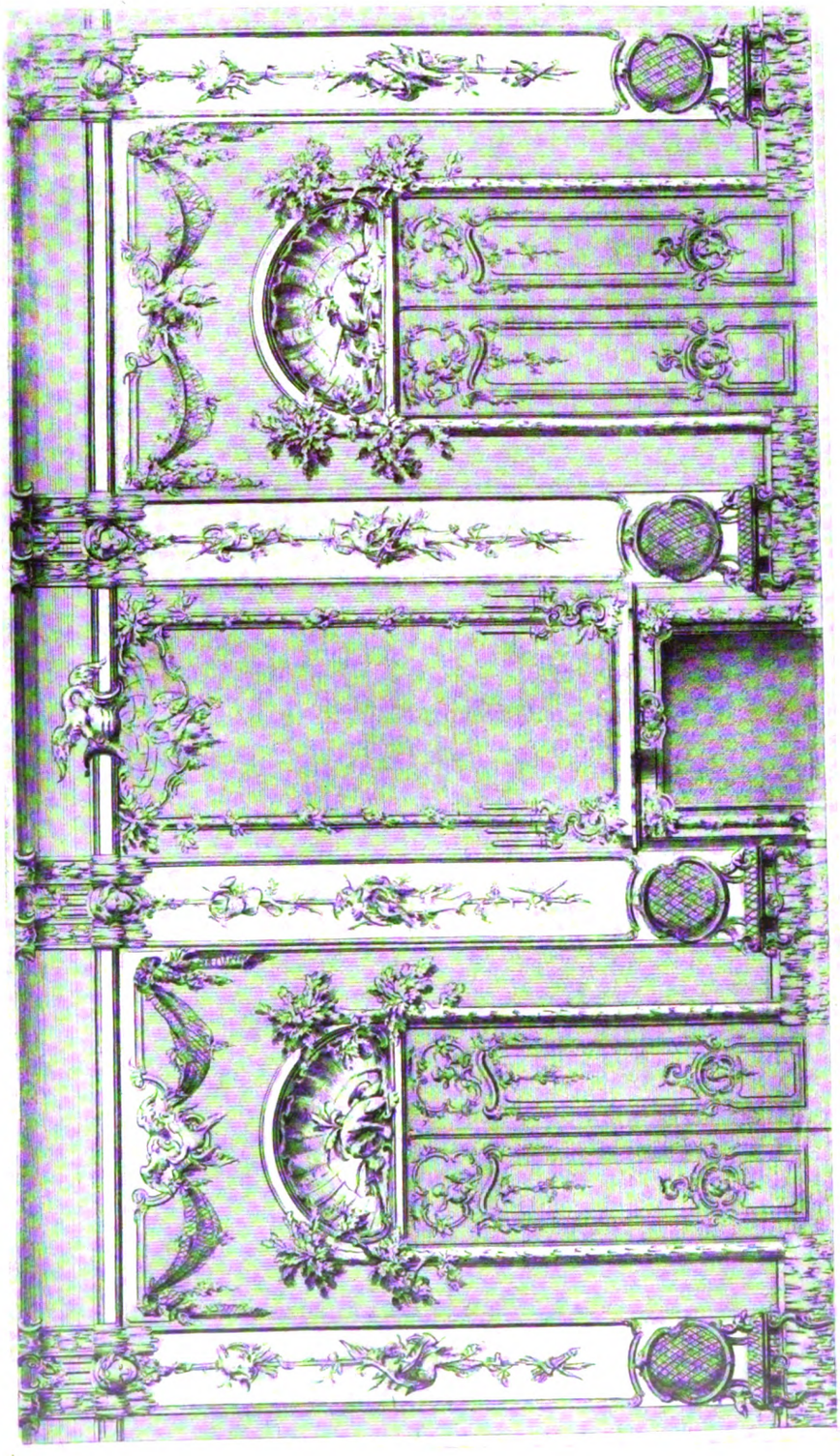
216–217. Franz Xaver Habermann. Entwürfe für Spiegel, Kamin und Standuhr



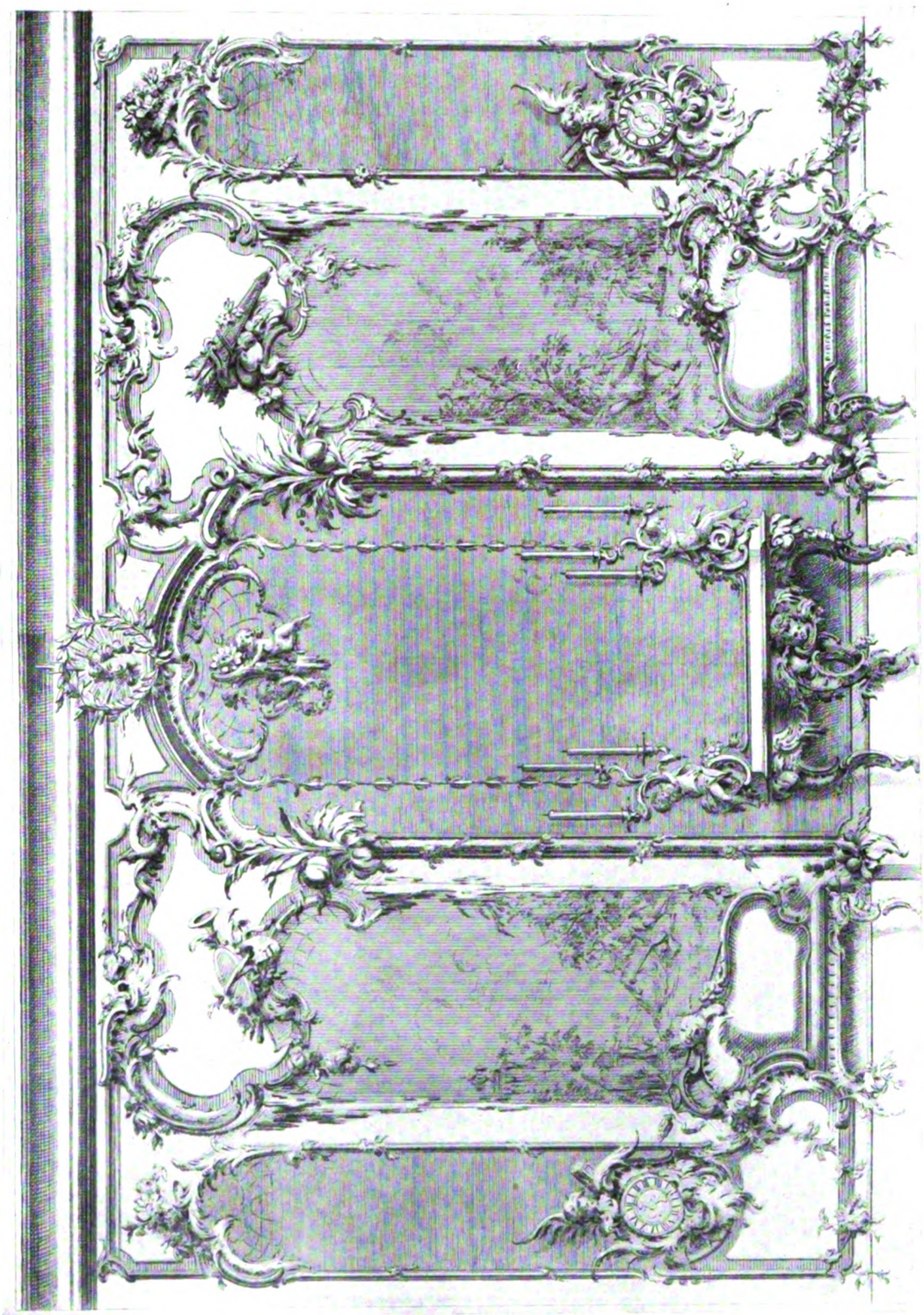
218. Johann Michael Hoppenhaupt. Entwurf für eine Wanddekoration mit Thronhimmel



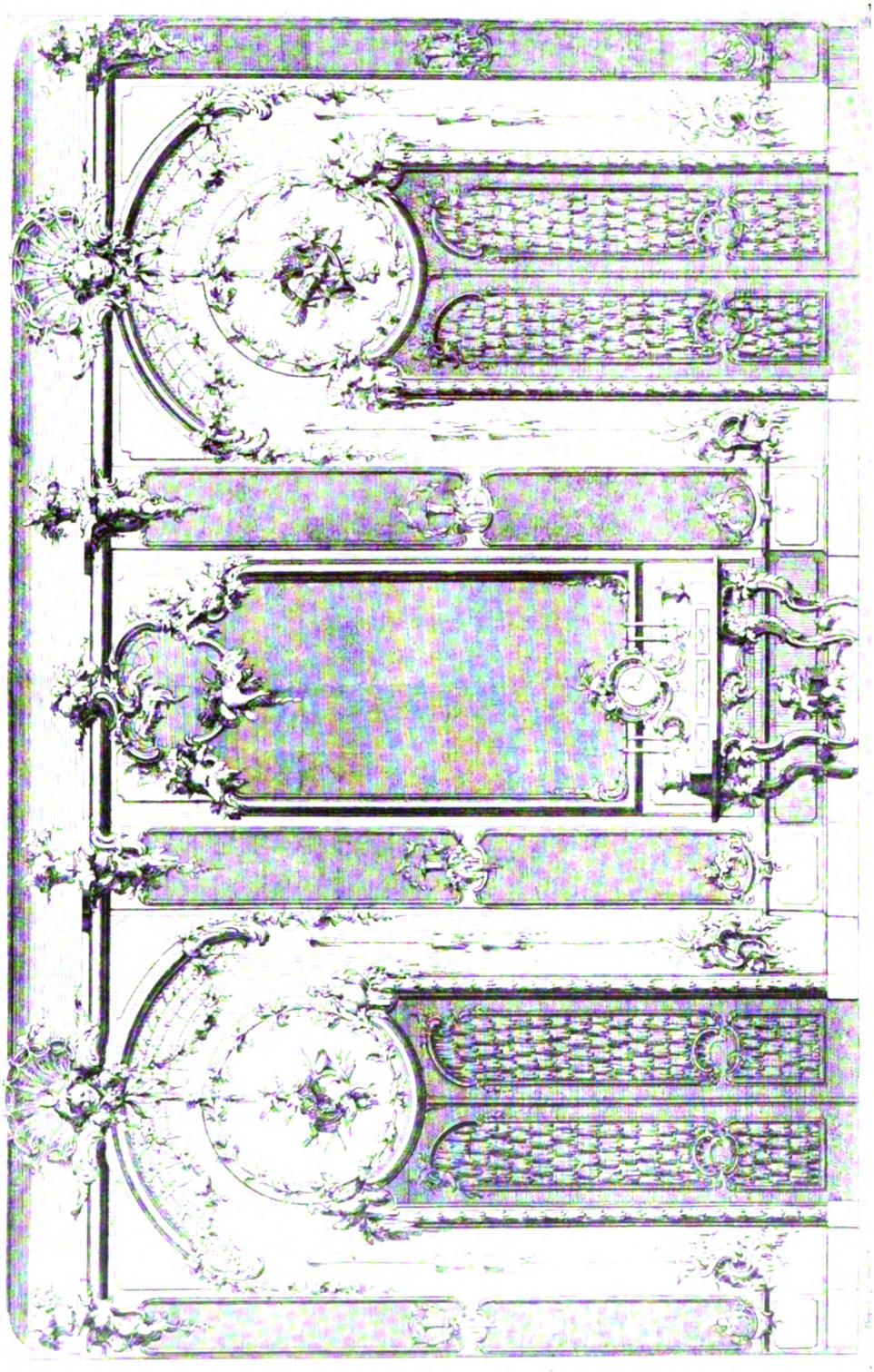
219. Johann Michael Hoppenhaupt. Entwurf für eine Wanddekoration



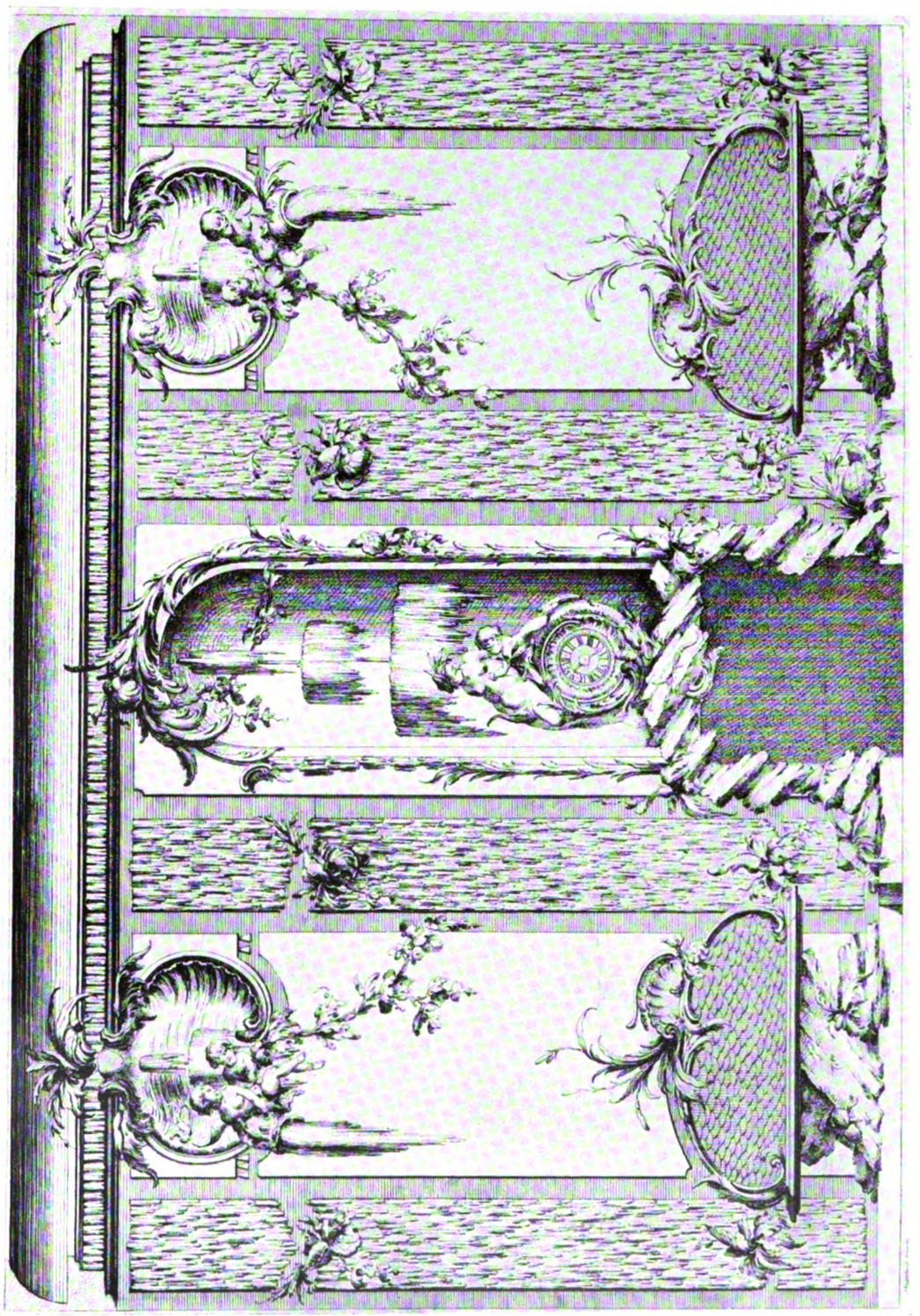
220. *Johann Michael Hoppenhaupt. Entwurf für eine Wanddekoration*



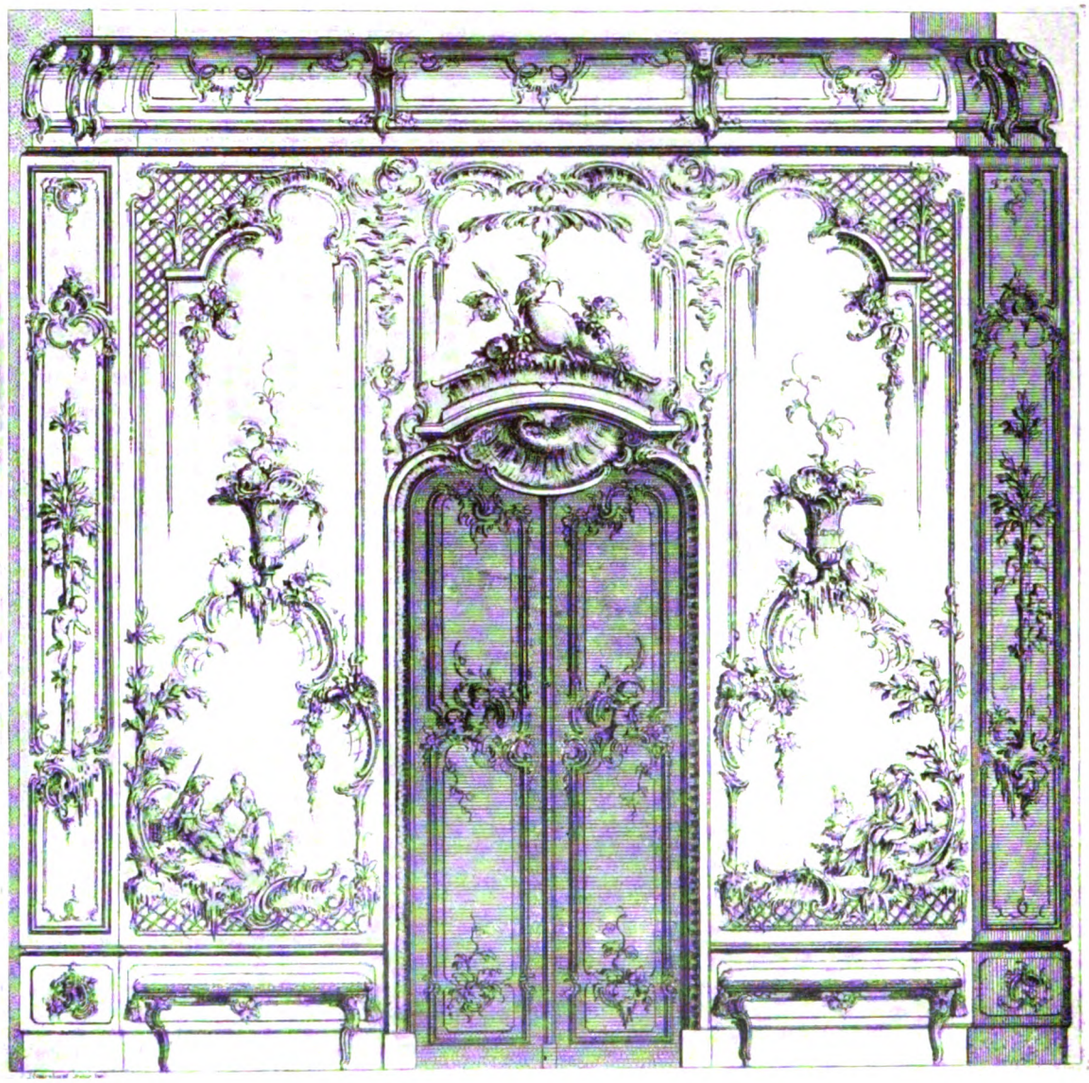
221. *Johann Michael Hoppenhaupt. Entwurf für eine Wanddekoration*



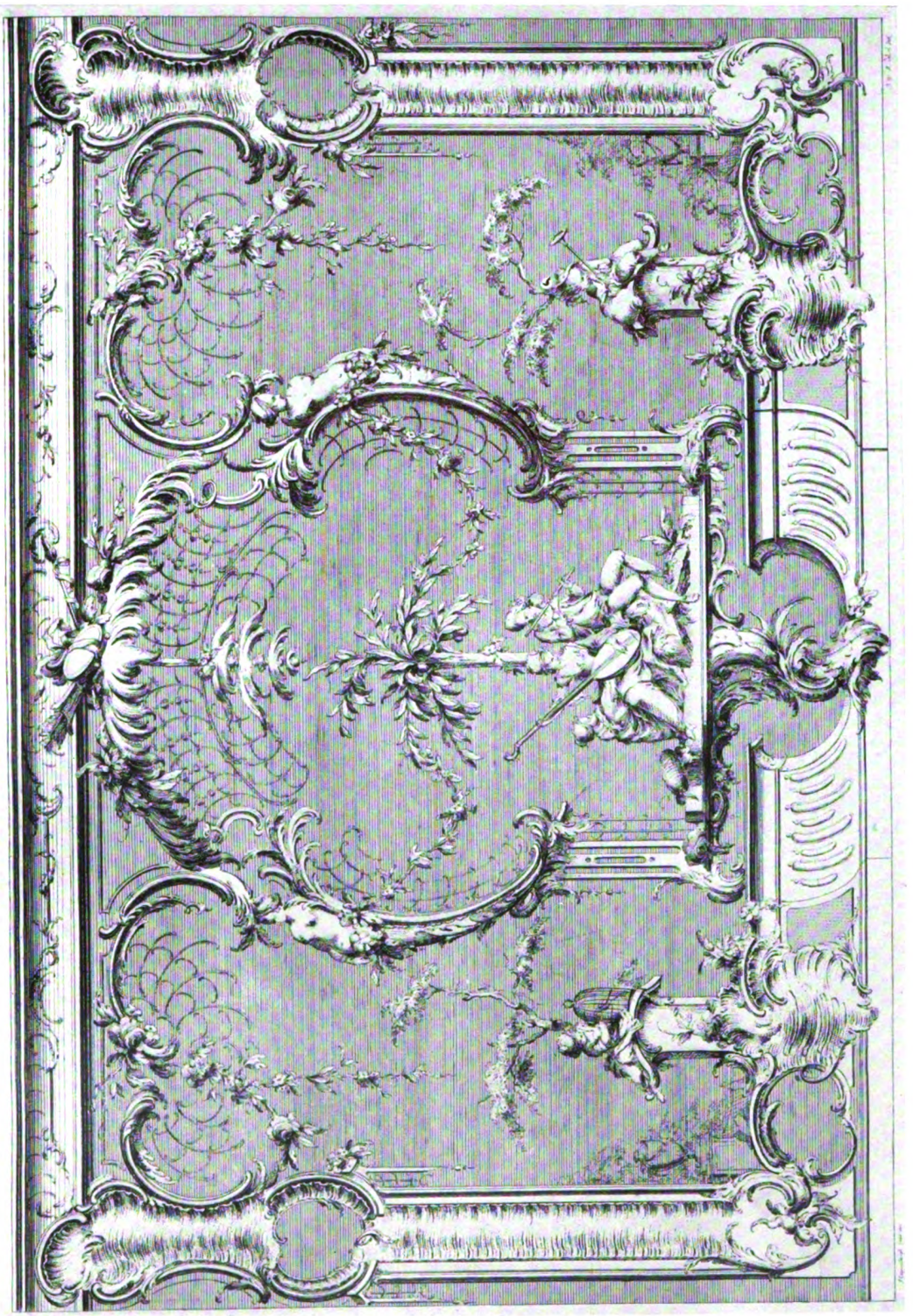
222. *Johann Michael Hoppenhaupt. Entwurf für eine Wanddekoration*



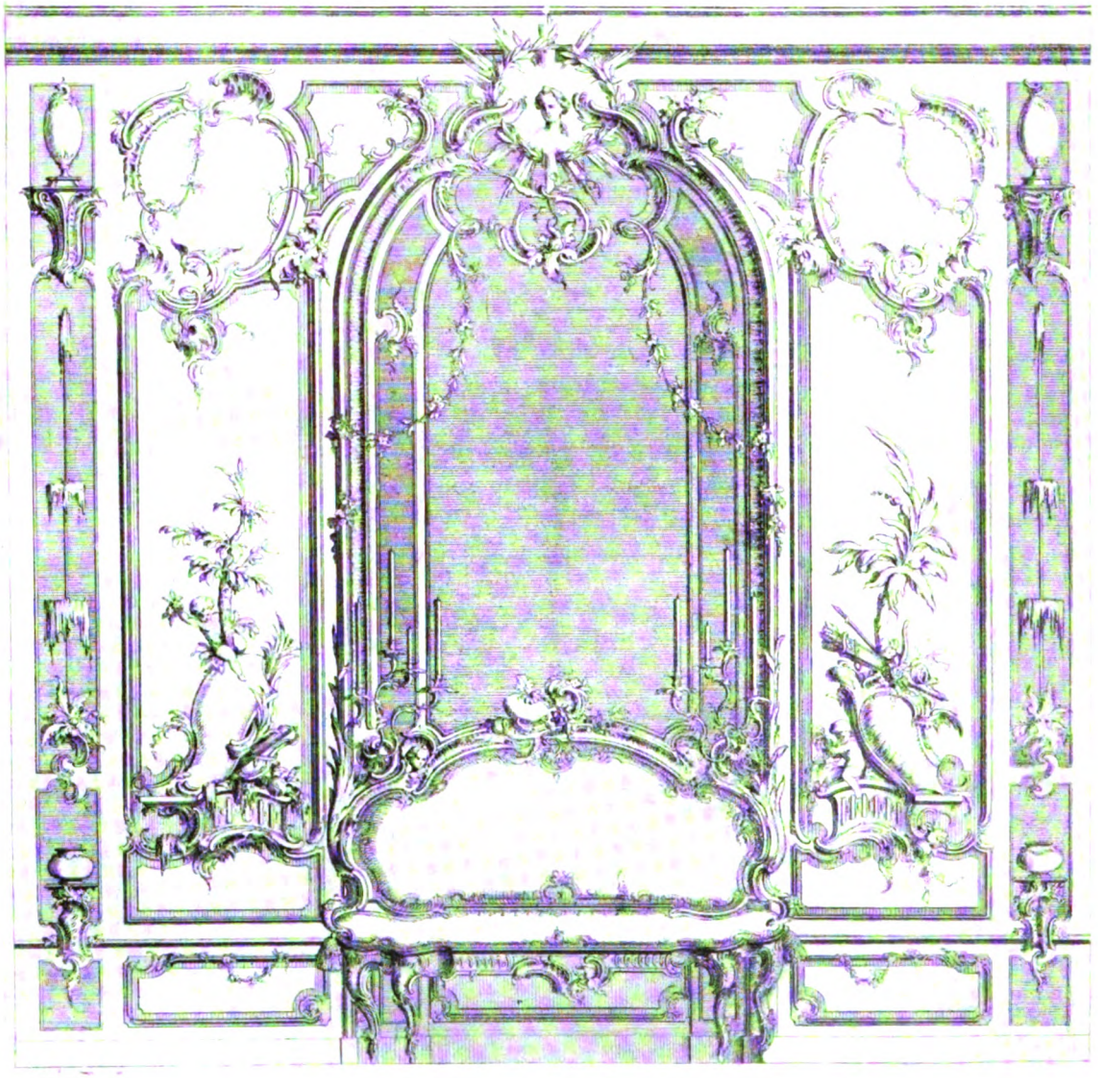
225. Johann Michael Hoppenhaupt. Entwurf für die Wanddekoration eines Gartensaales.



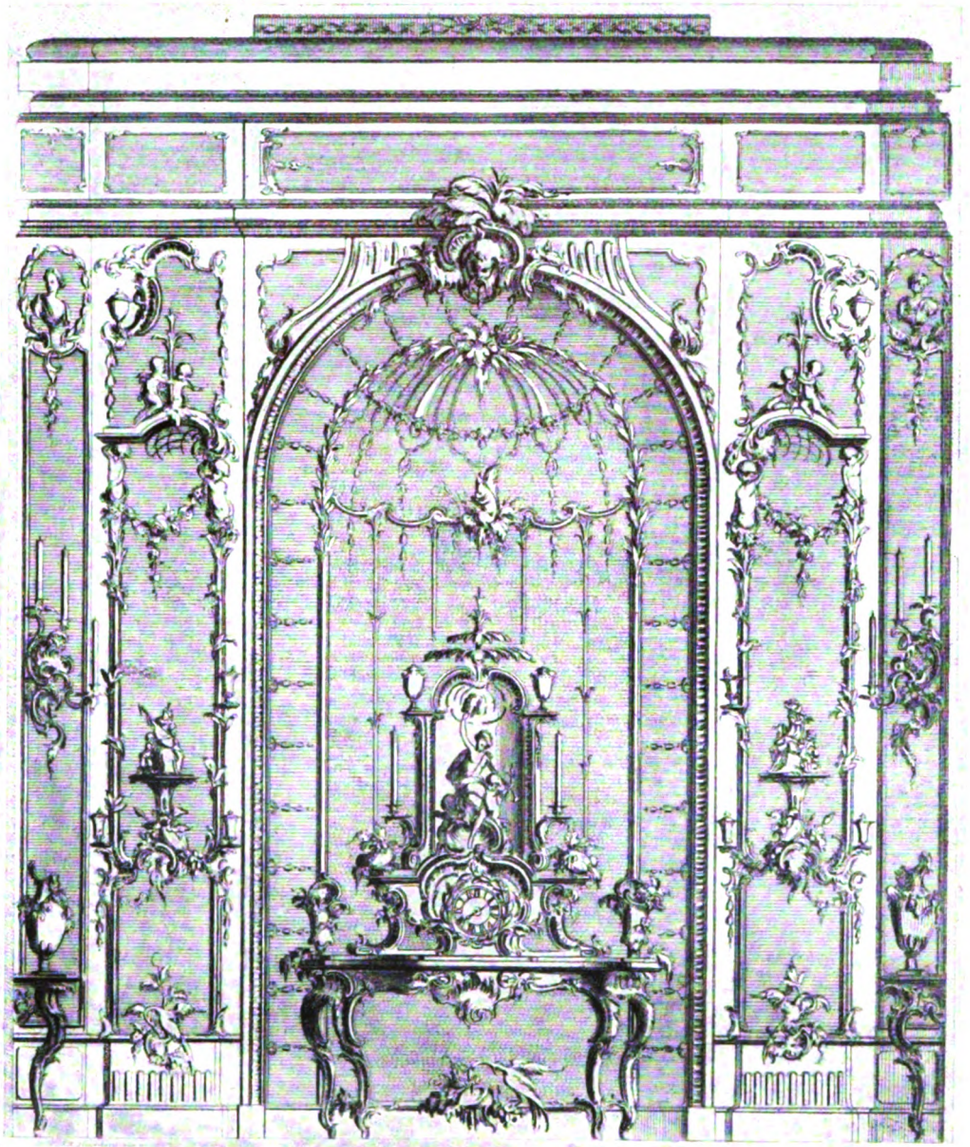
224. Johann Michael Hoppenhaupt. Entwurf für eine Wanddekoration mit Tür



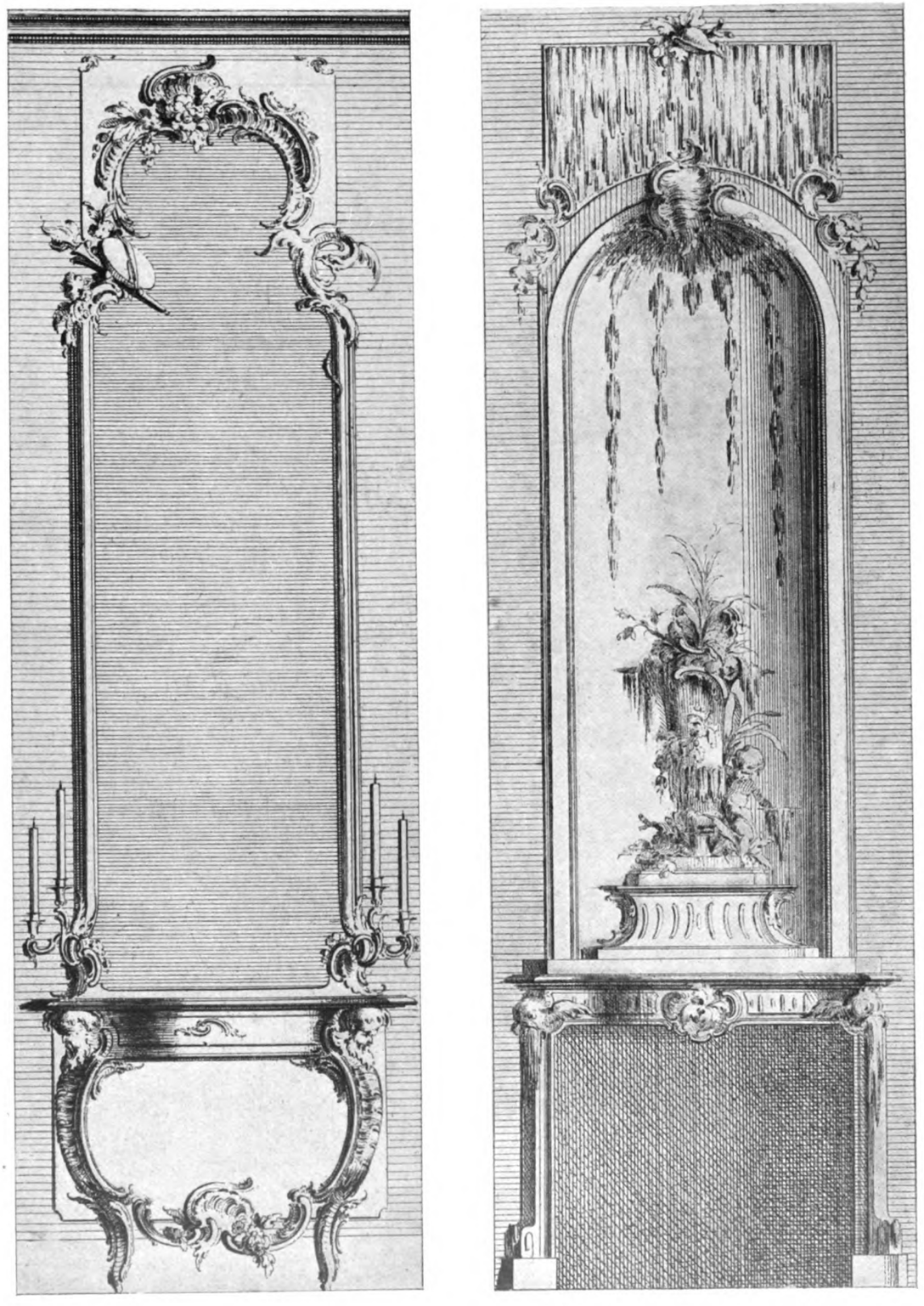
225. *Johann Michael Hoppenhaupt. Entwurf für eine Wanddekoration*



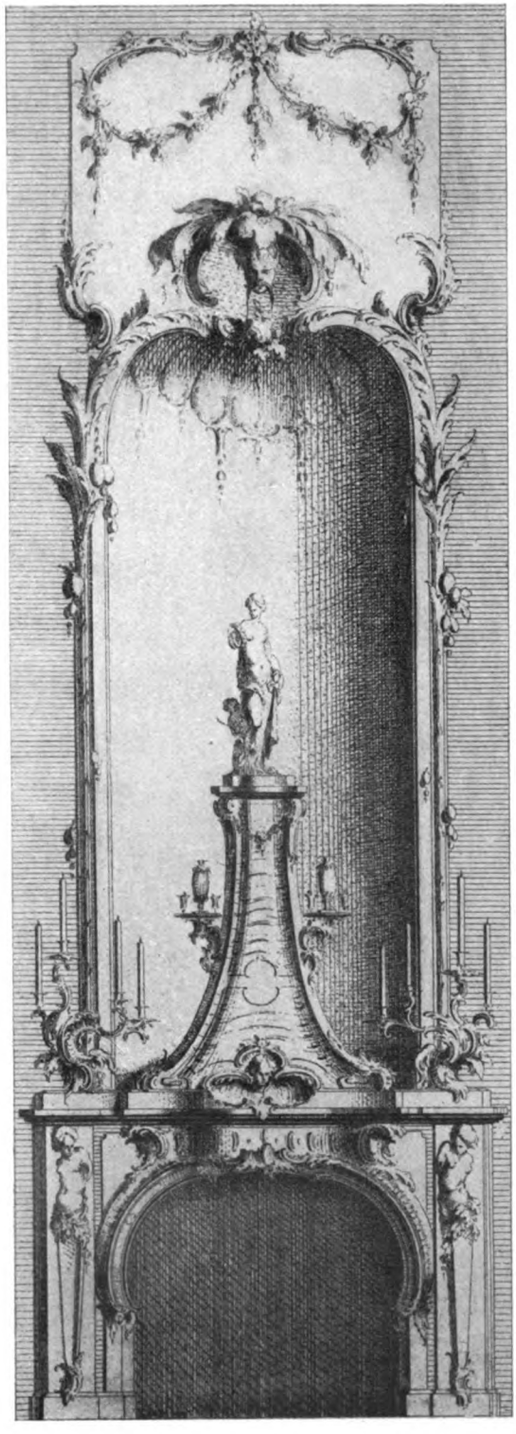
226. Johann Michael Hoppenhaupt. Entwurf für eine Sofanische mit Spiegel

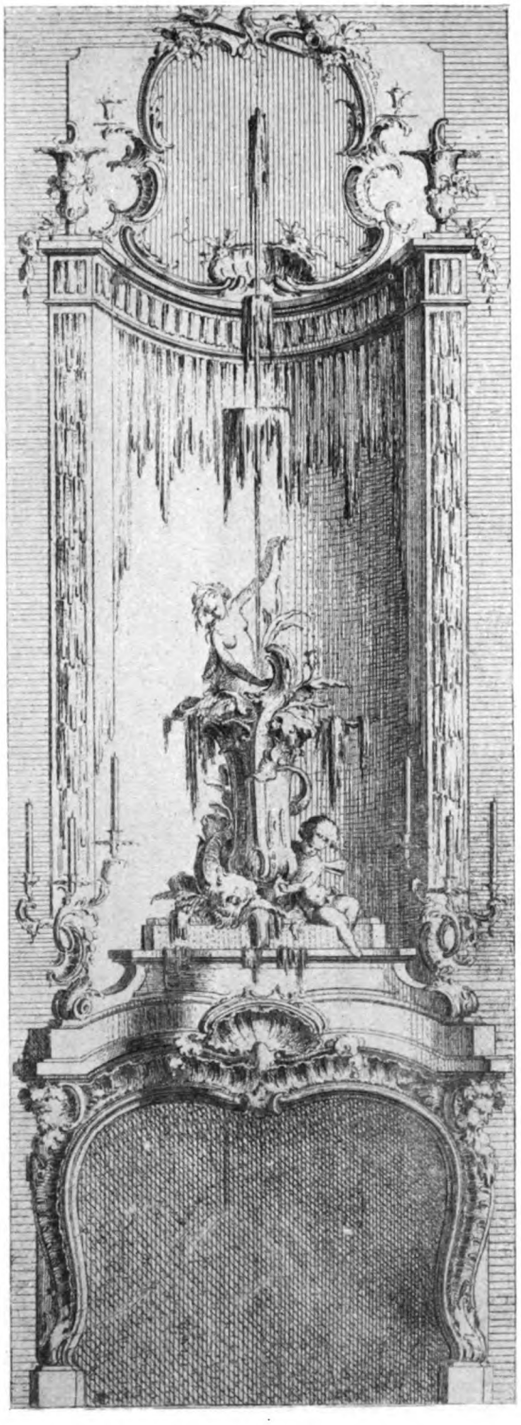


227. *Johann Michael Hoppenhaupt. Entwurf für eine Spiegelnische mit Konsoltisch*

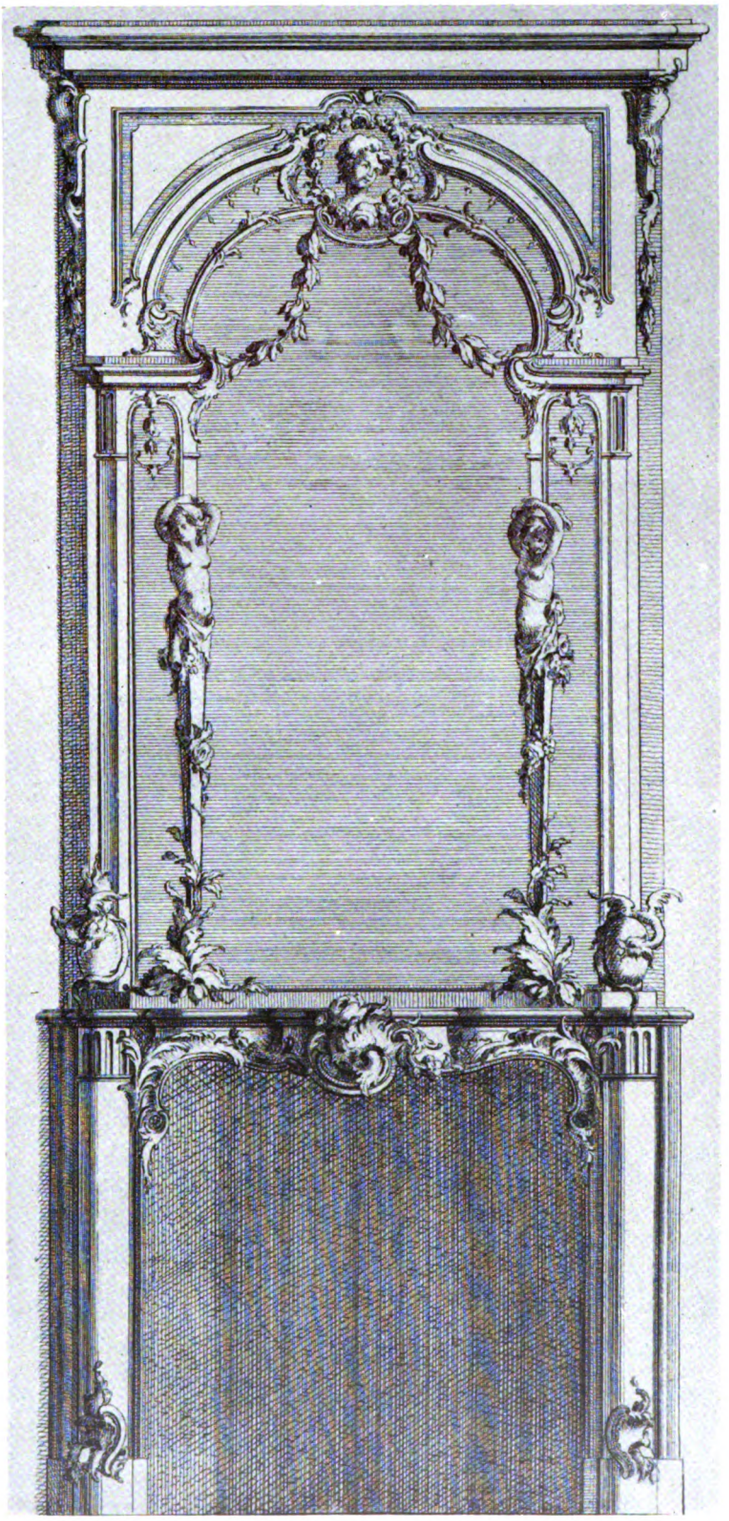


228–229. Johann Wilhelm Meil. Entwürfe für Kamin und Spiegel

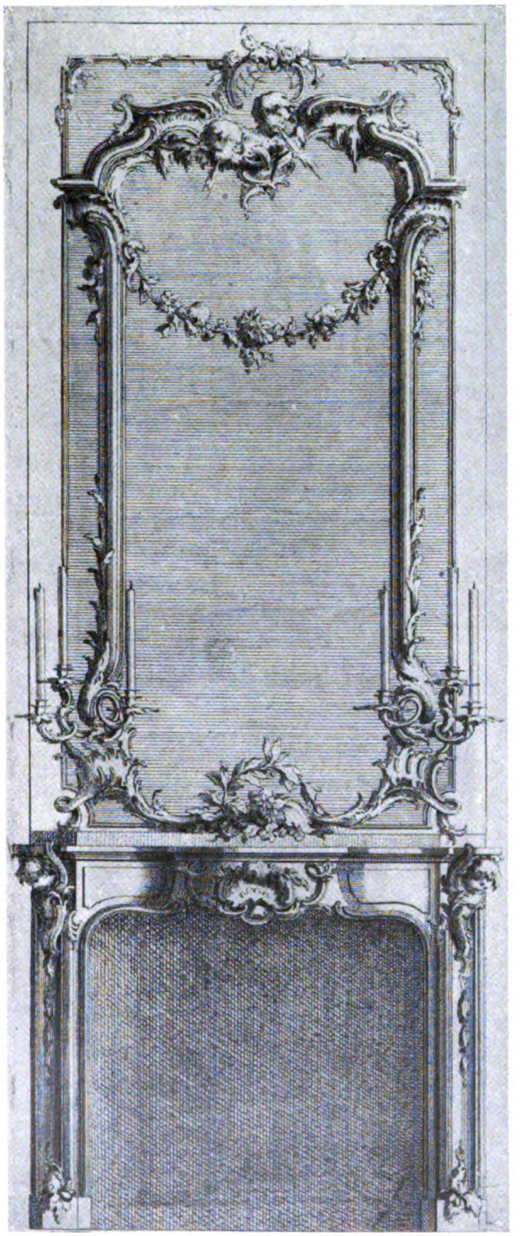


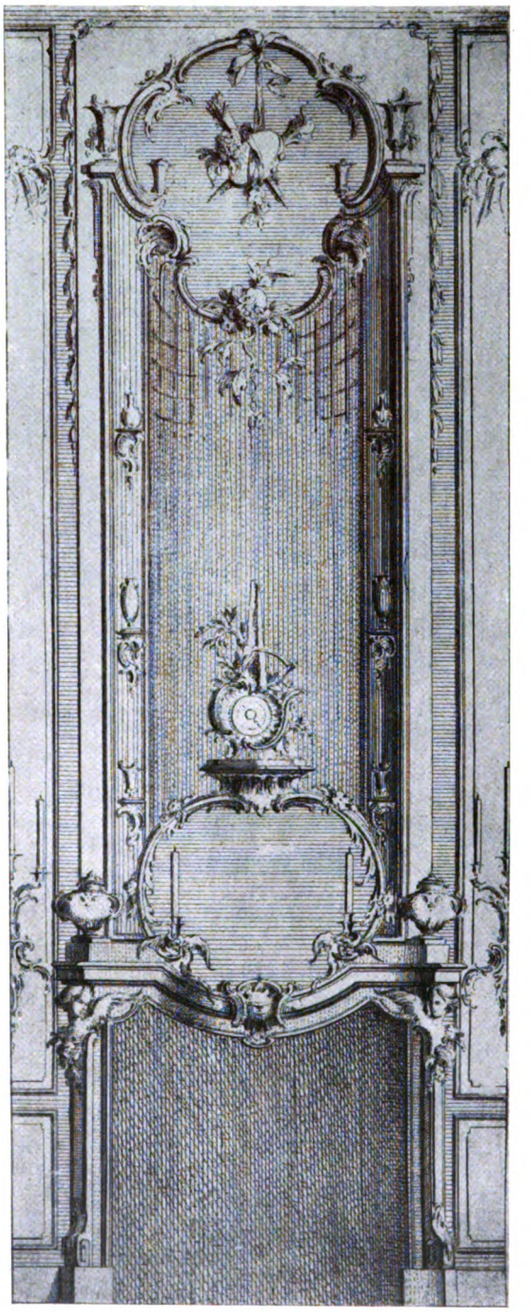


230–231. Johann Wilhelm Meil. Entwürfe für Kamine

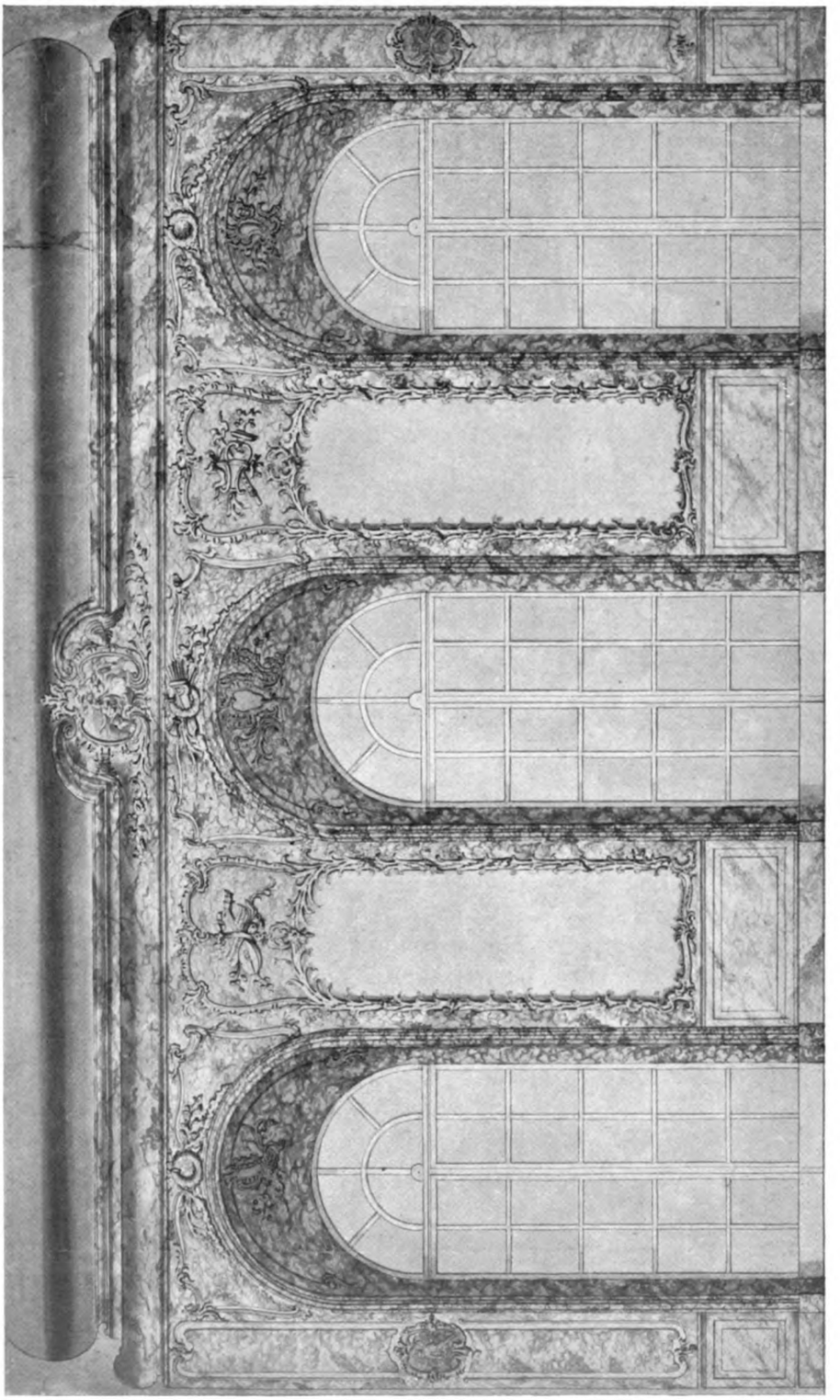


252. Johann Wilhelm Meil. Entwurf für einen Kaminspiegel

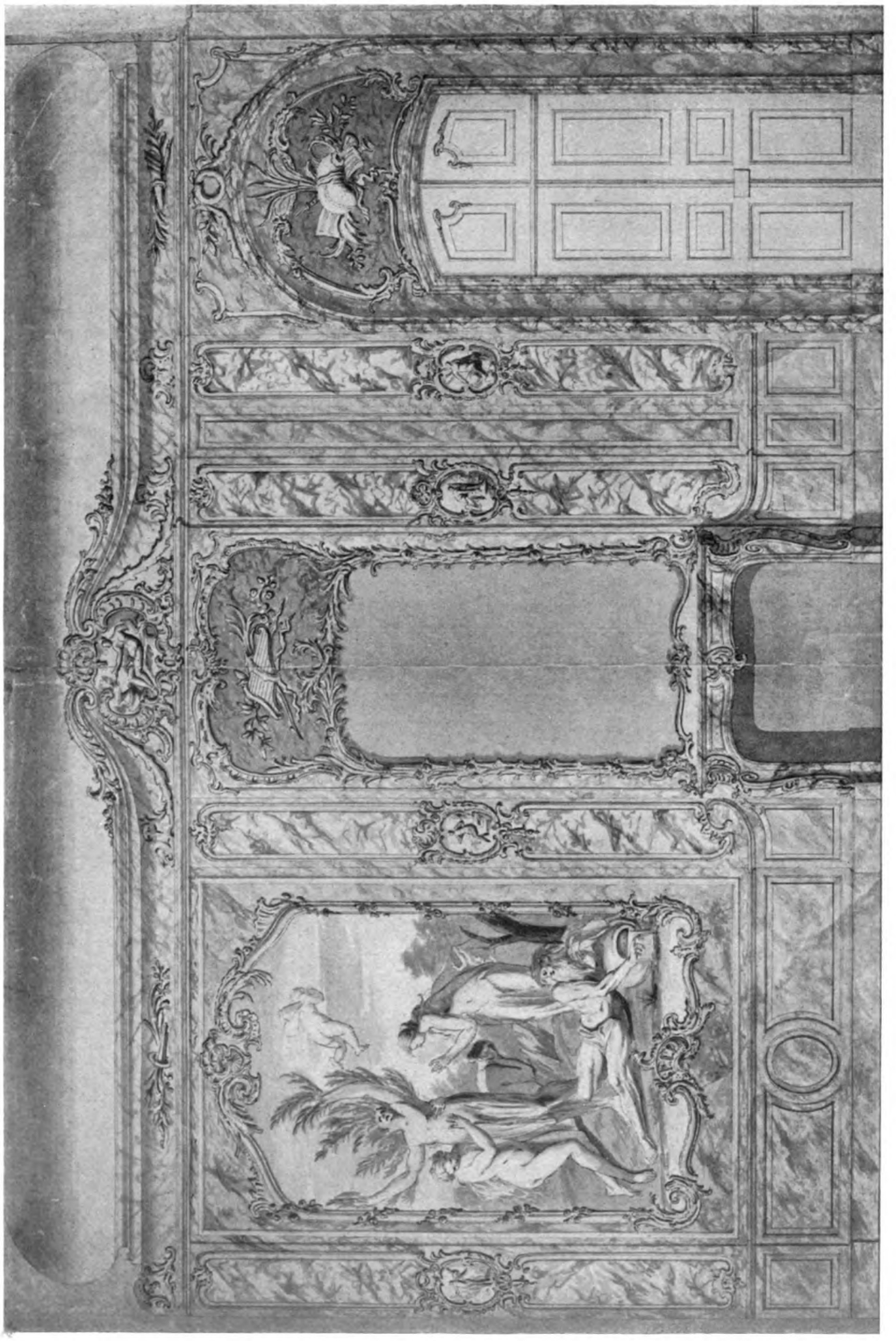




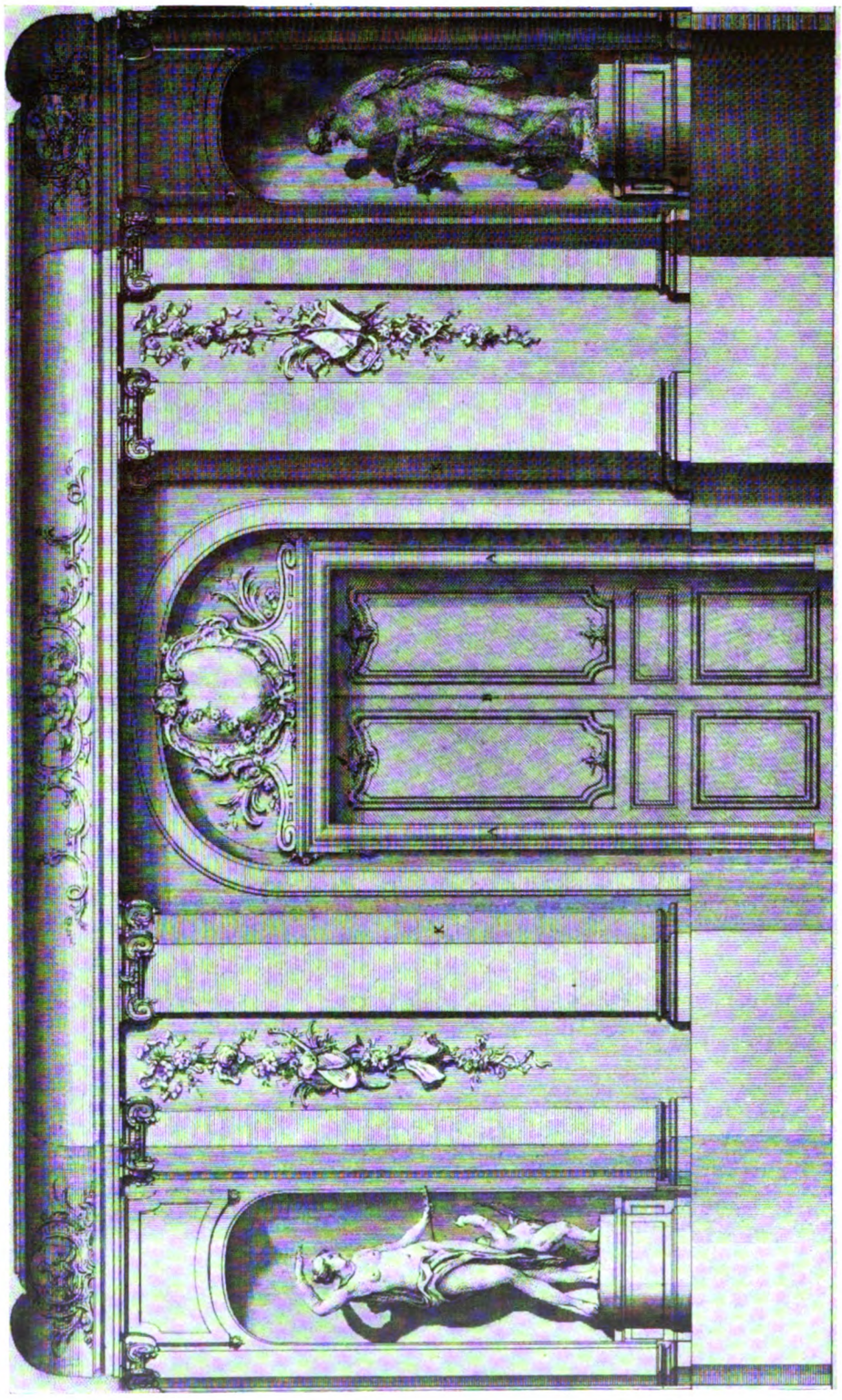
253–254. Johann Wilhelm Meil. Entwürfe für Kaminspiegel



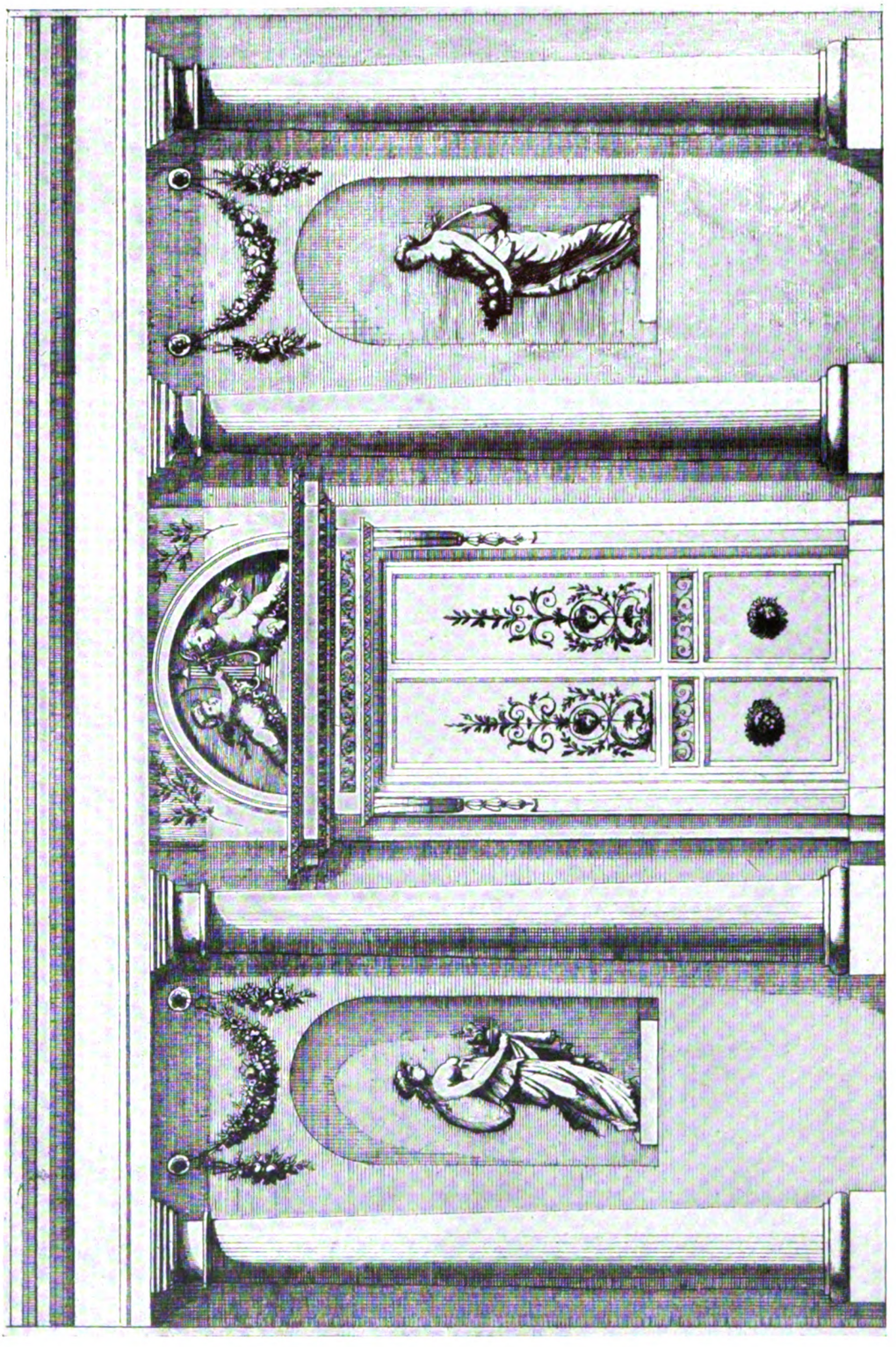
255. Johann Christian Knöffel. Wanddekoration für das Palais des Grafen Brühl



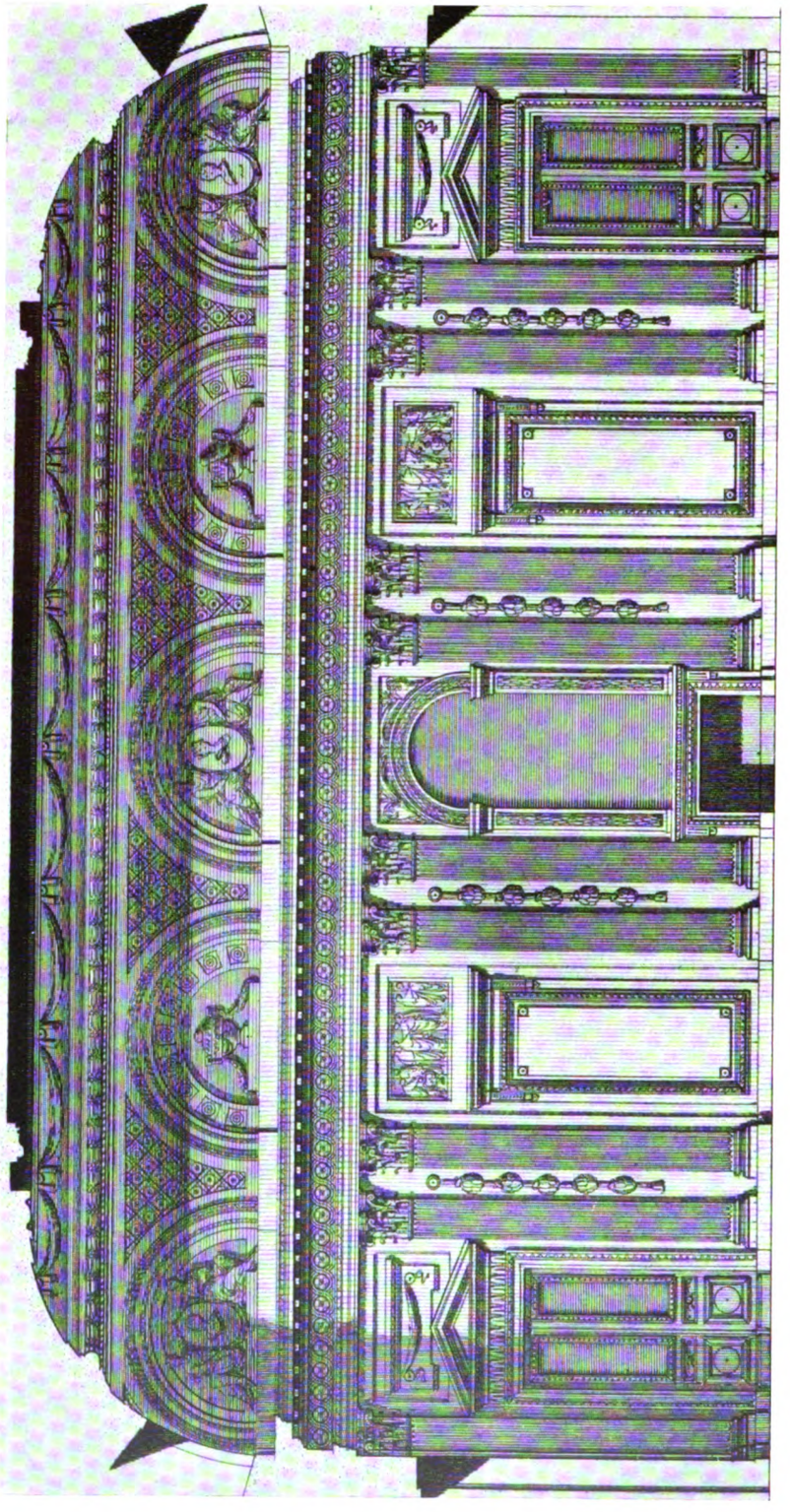
256. Johann Christian Knöffel. Wanddekoration für das Palais des Grafen Brühl



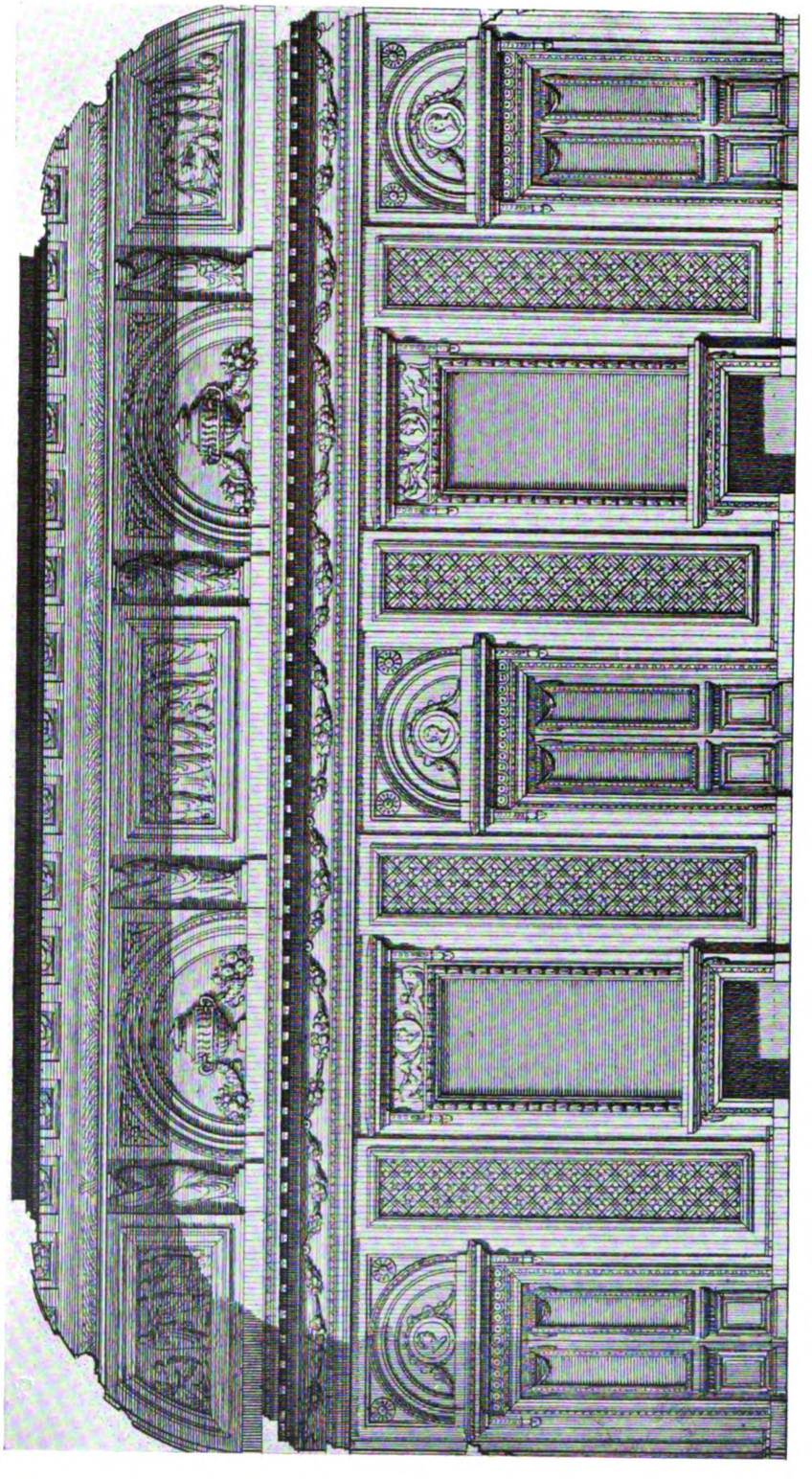
257. *Jacques François Blondel. Entwurf für ein Vestibül*



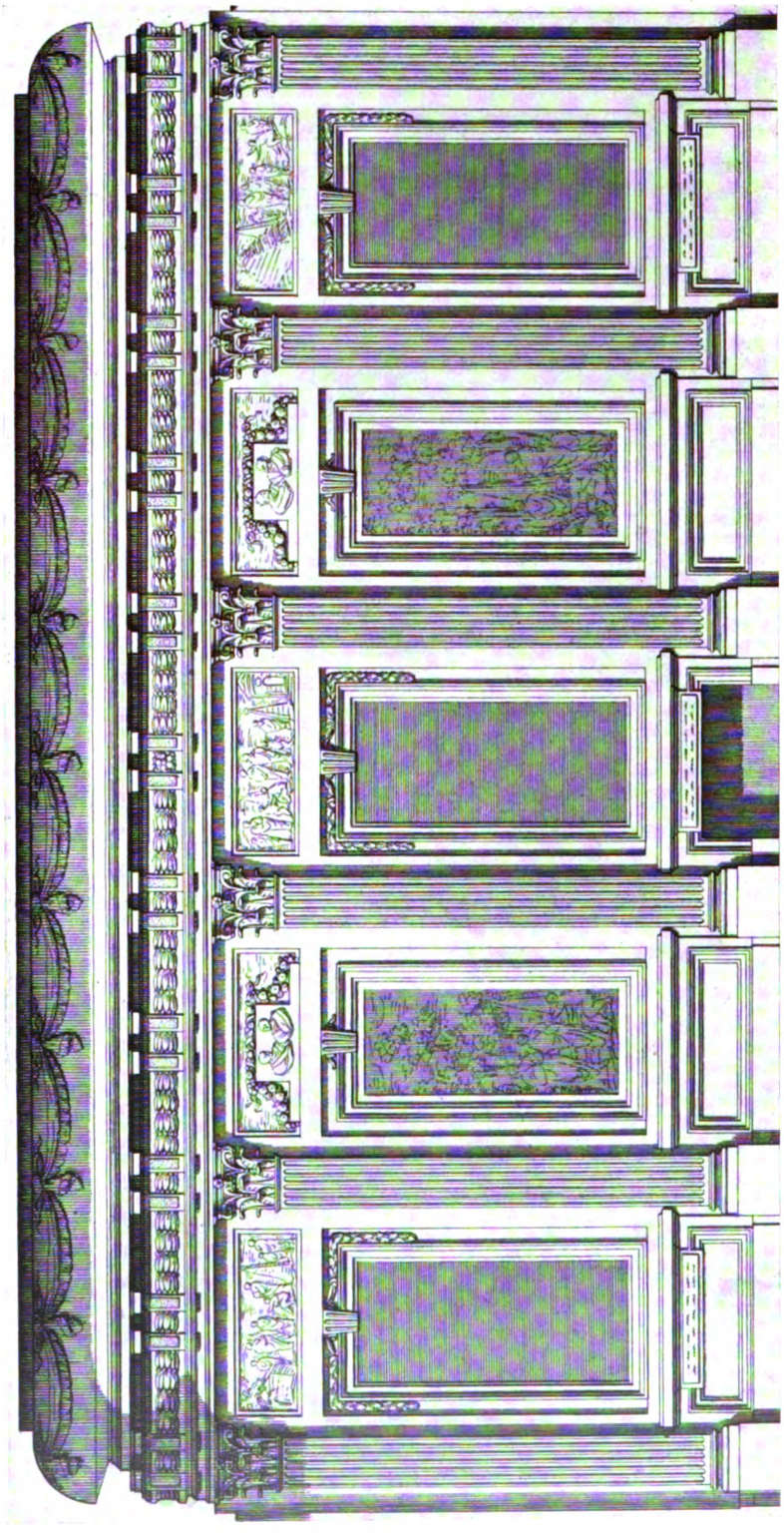
258. Jacques François Blondel. Entwurf für die Eingangsseite eines Vestibüls



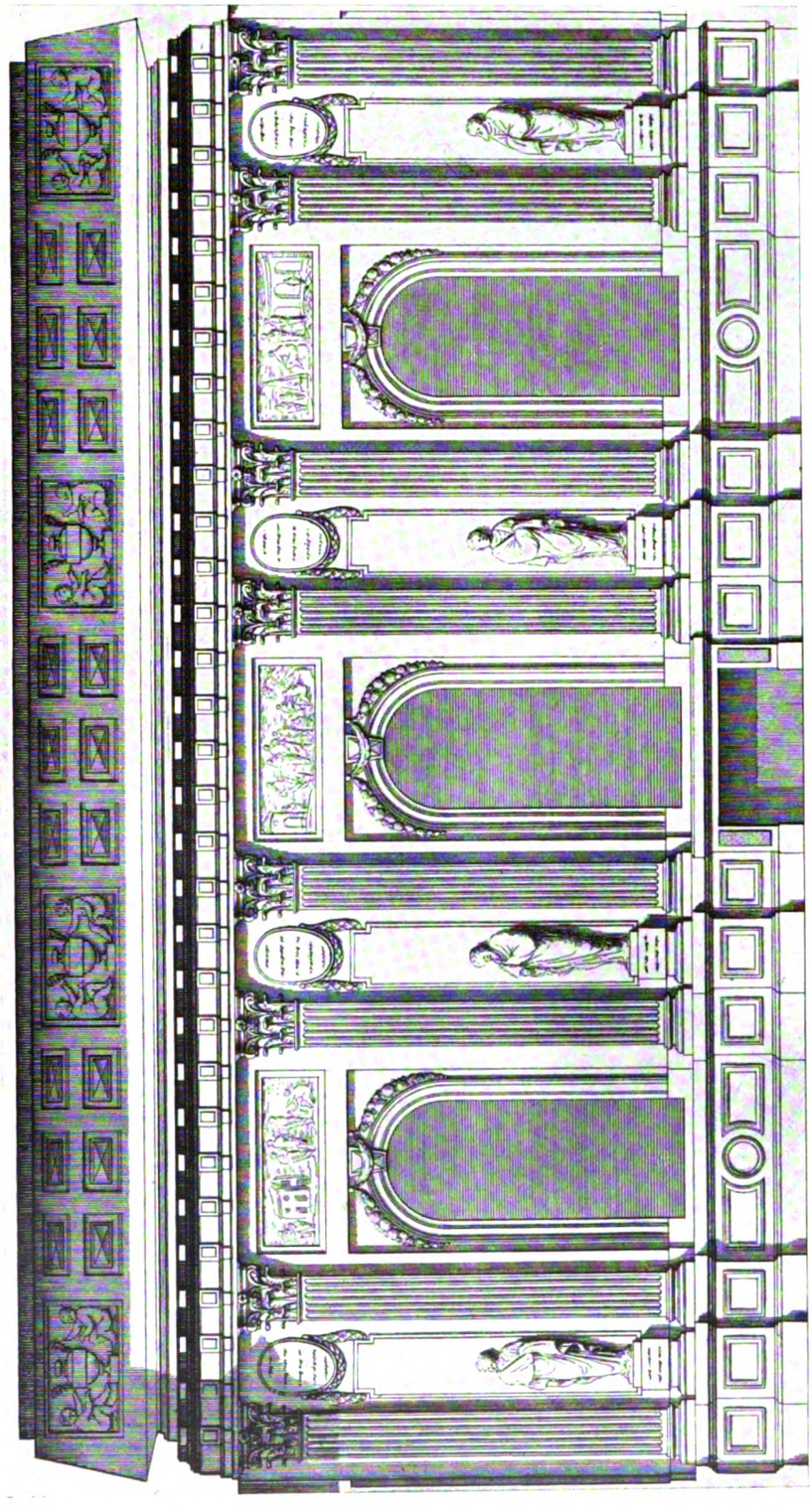
259. *Jean François de Neufforge. Wanddekoration für einen Salon*



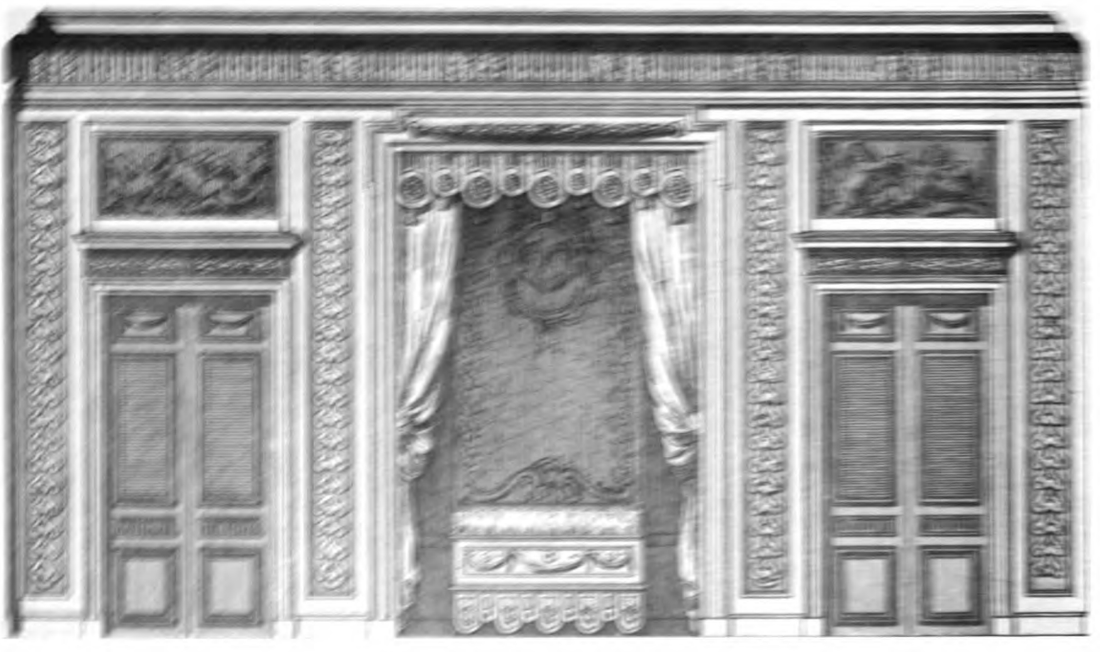
240. Jean François de Neufforge. Wanddekoration für einen grossen Saal

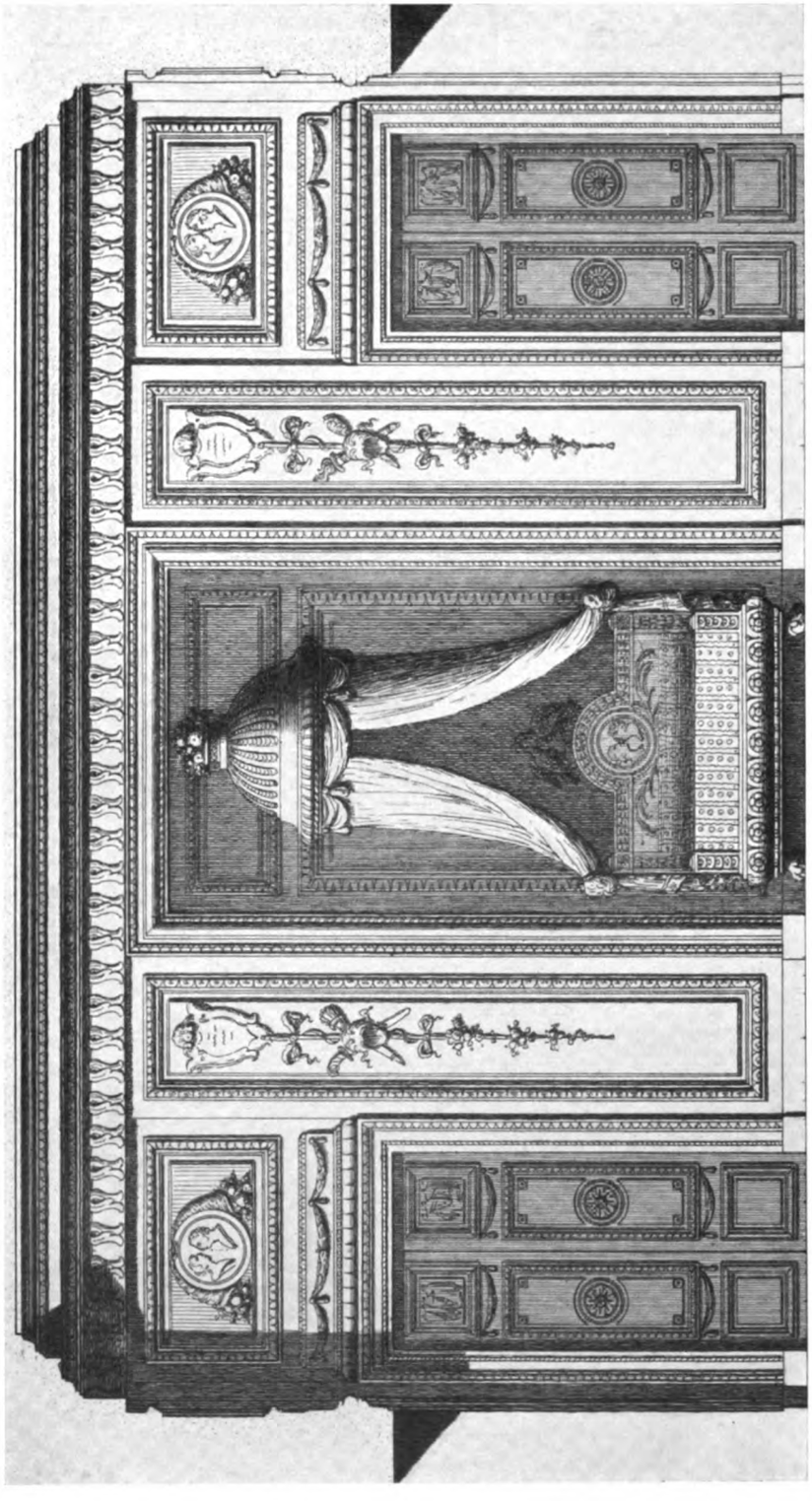


241. Jean François de Neufforge. Wanddekoration für einen Salon

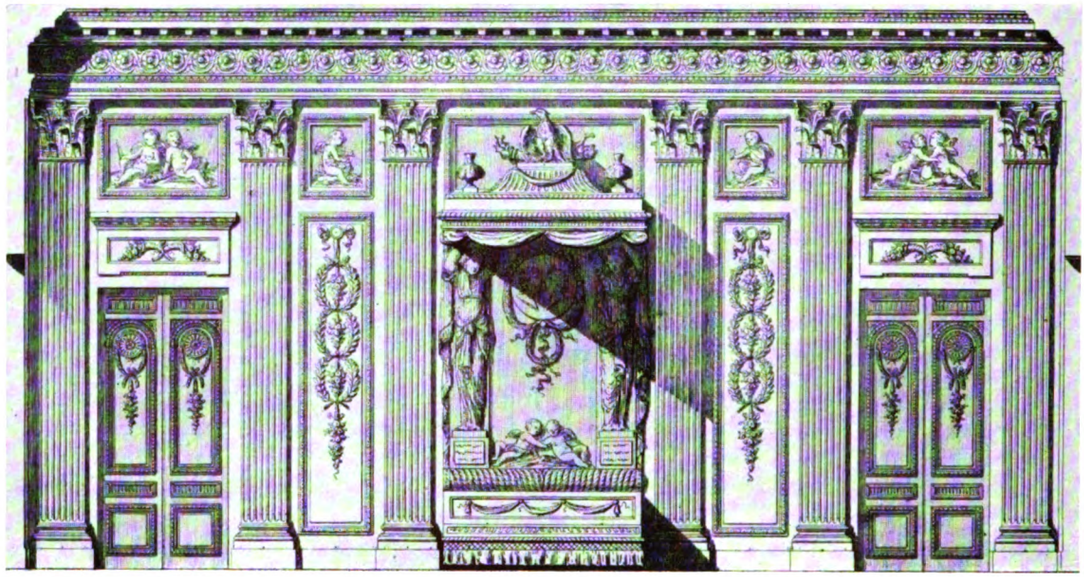


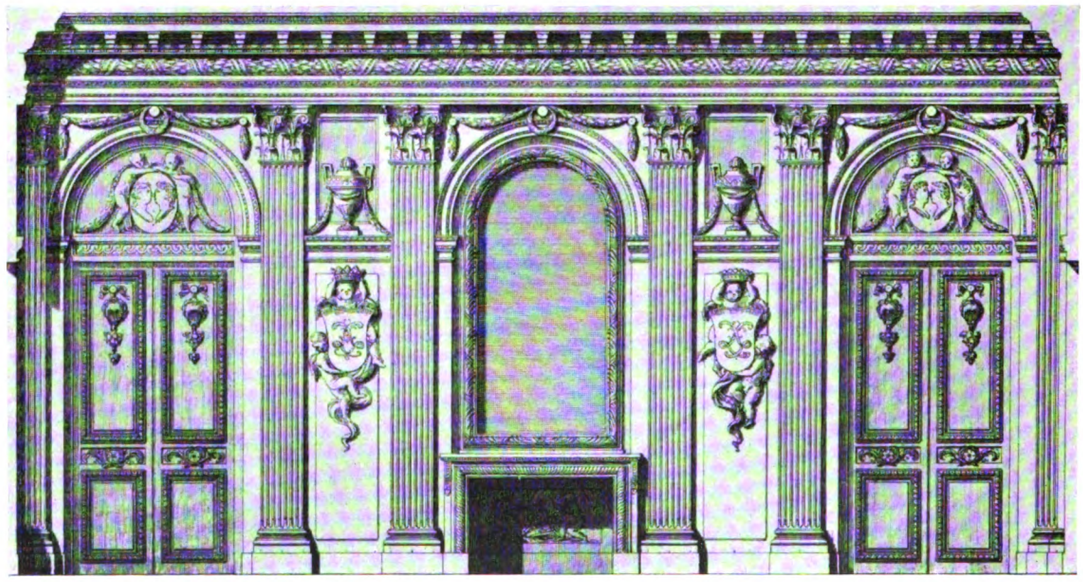
242. Jean François de Neufforge. Wanddekoration für einen Salon



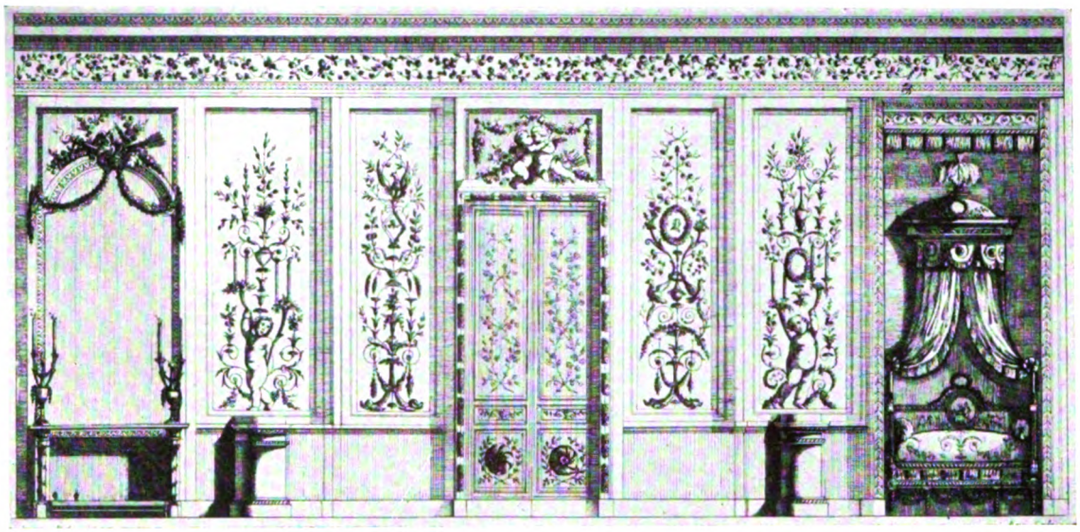


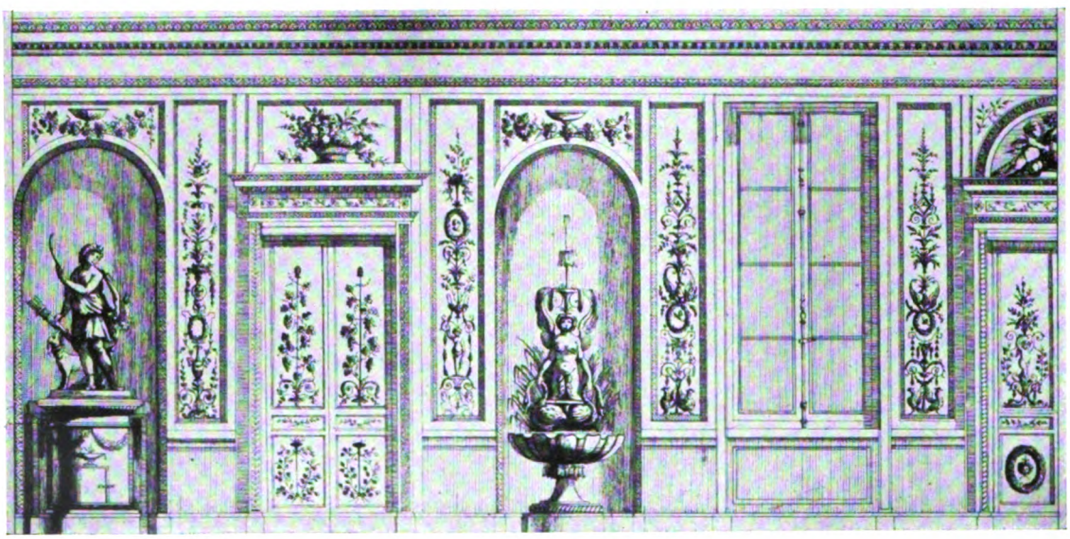
245. Jean François de Neufforge. Wanddekoration mit Bettnische für ein Schlafzimmer



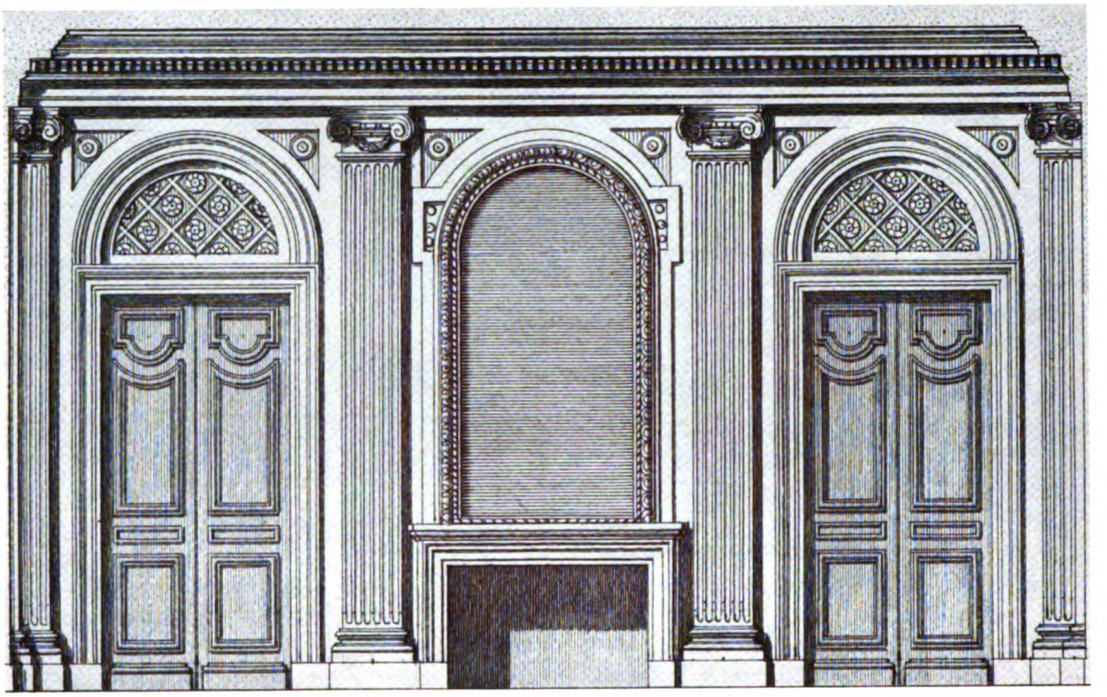


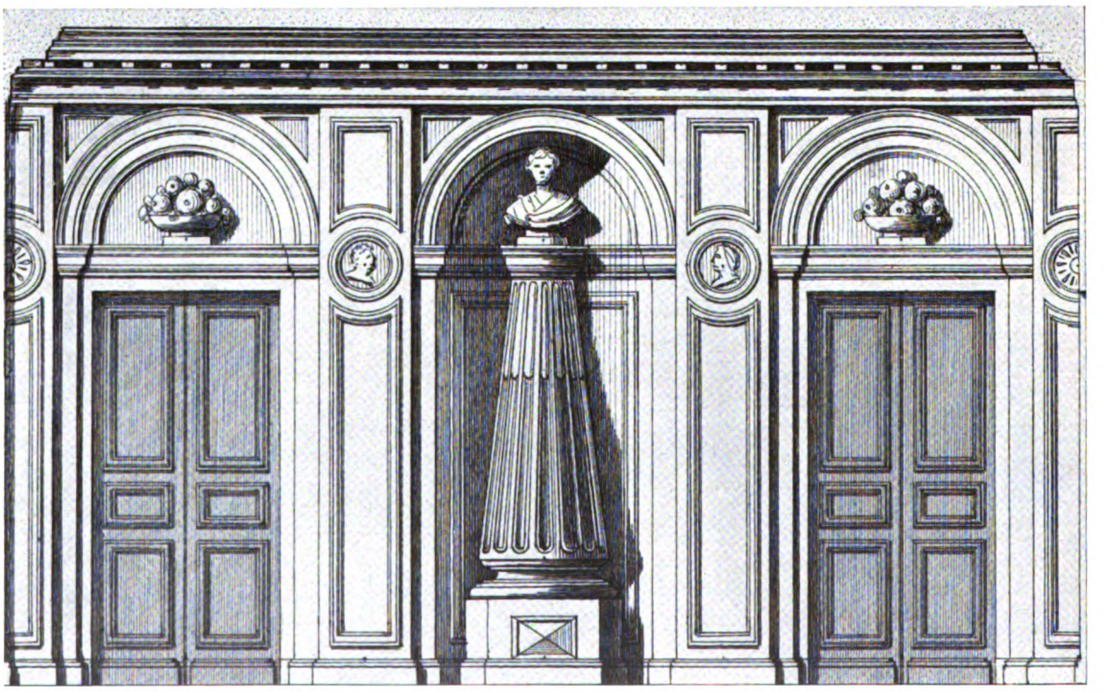
246–247. Jean François de Neufforge. Entwürfe für ein Parade-Schlafzimmer und einen Salon



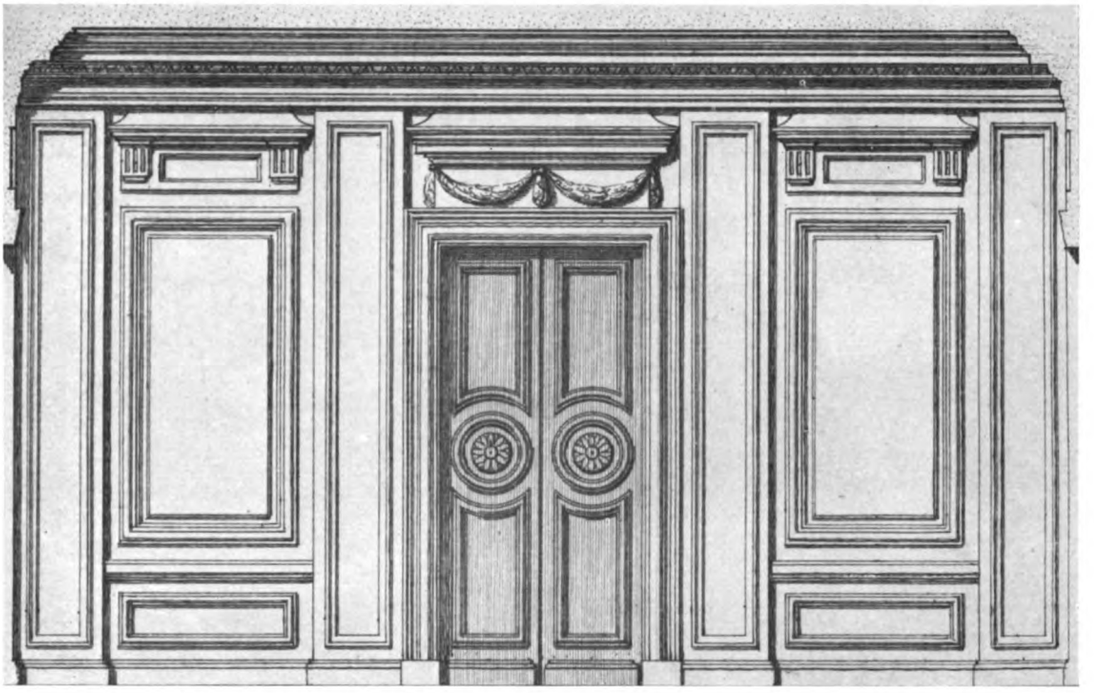


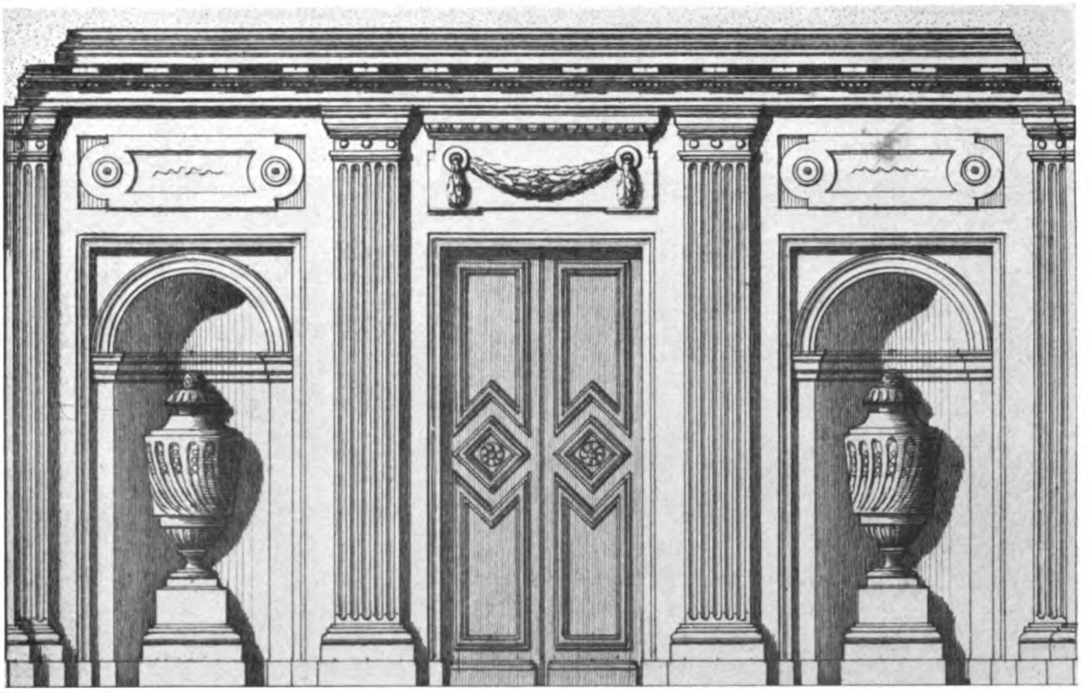
248–249. Jacques François Blondel. Entwürfe für Wanddekorationen



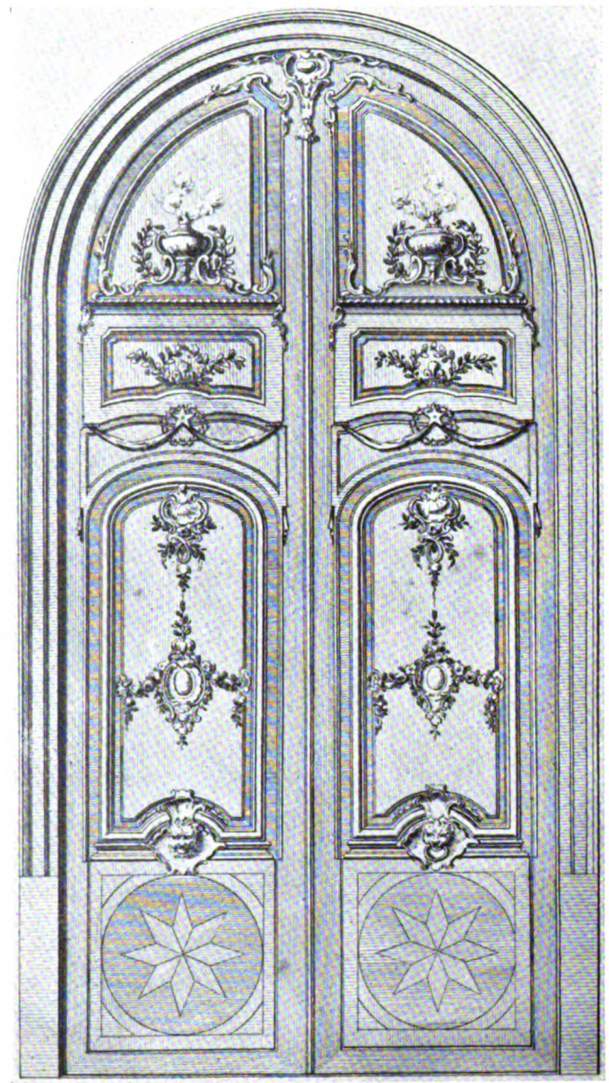


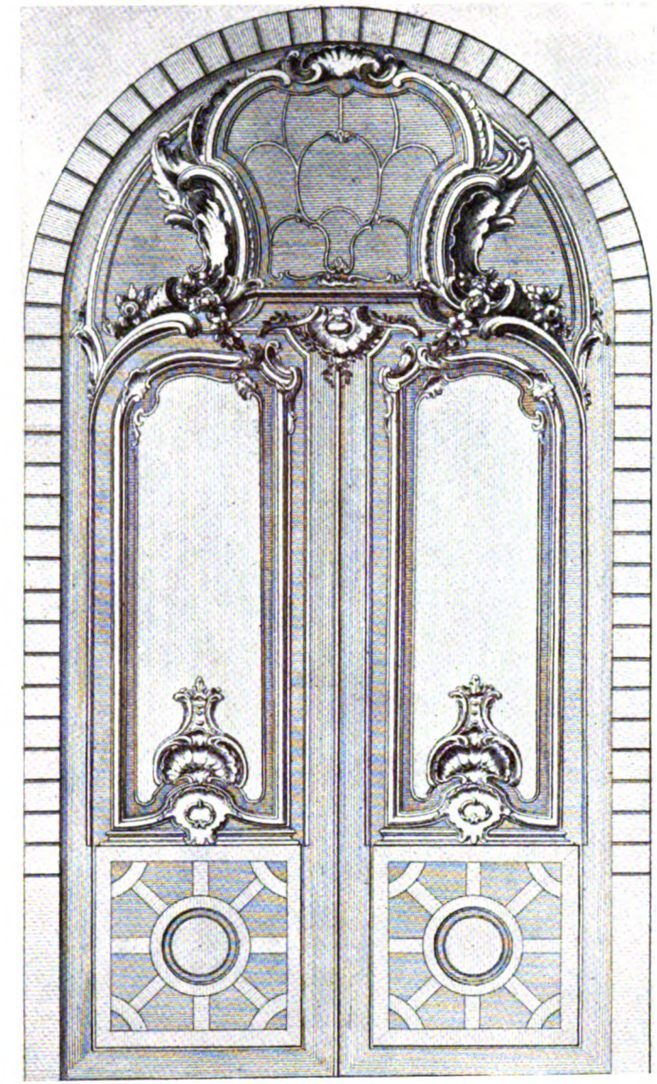
250–251. Jean François de Neufforge. Entwürfe für eine Spiegel- und eine Ofenwand



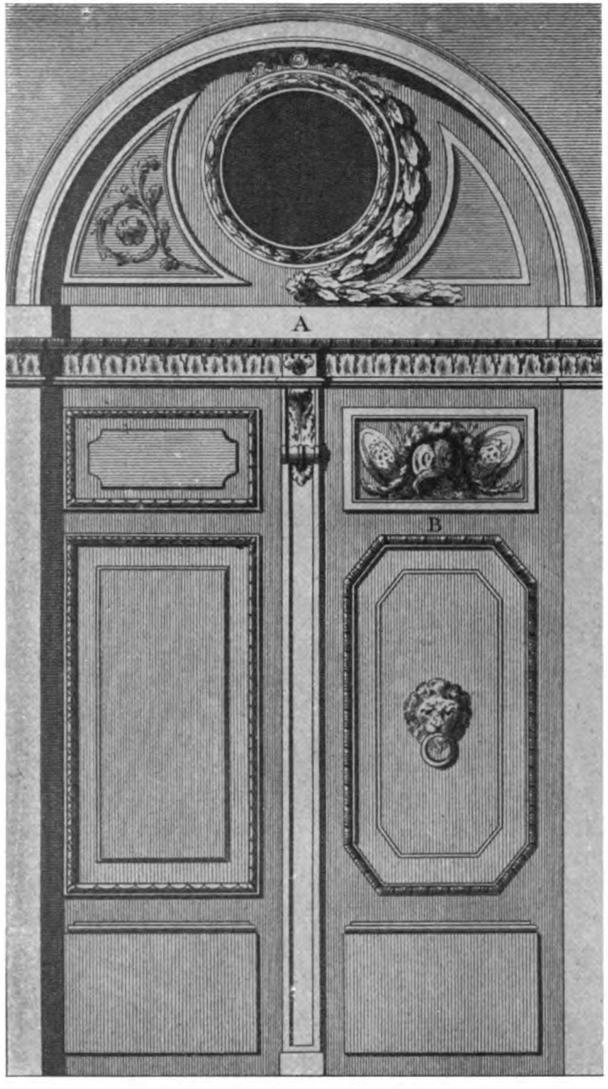


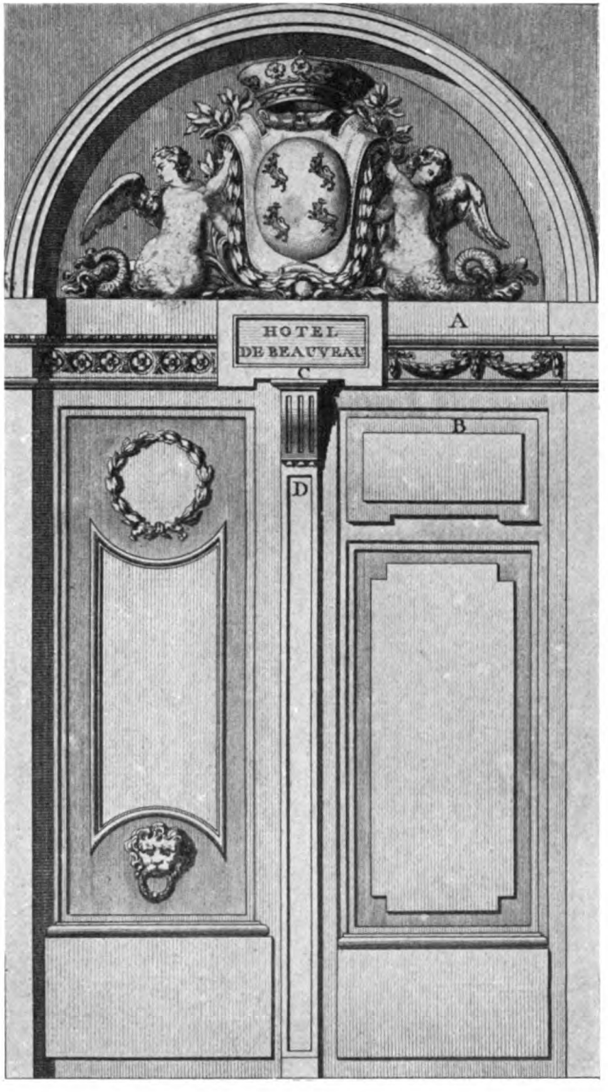
252–253. Jean François de Neufforge. Entwürfe für Türenwände



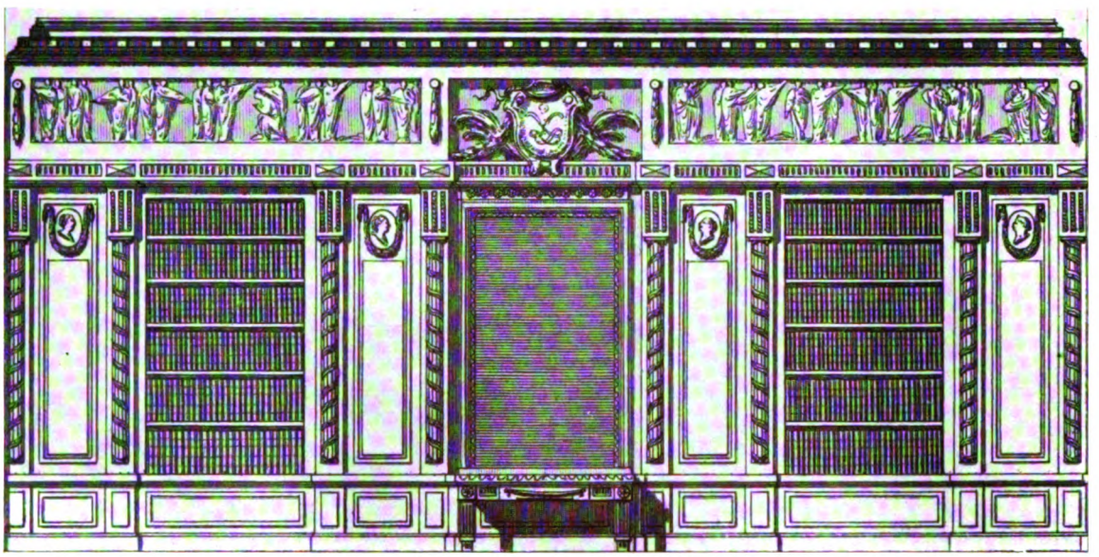


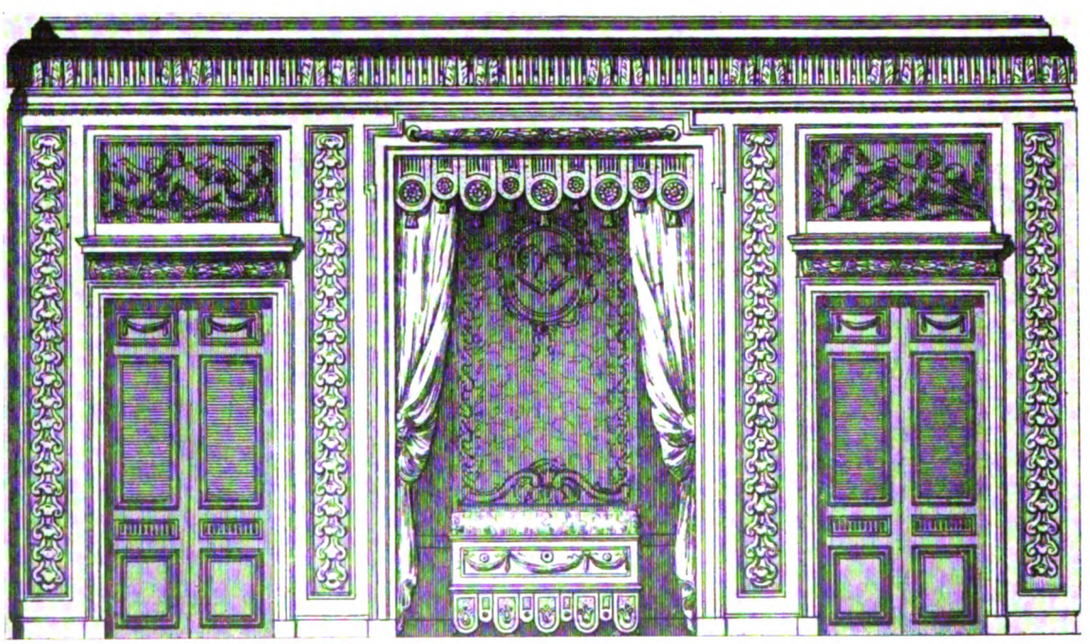
254–255. Charles Etienne Briseux. Entwürfe für Türen



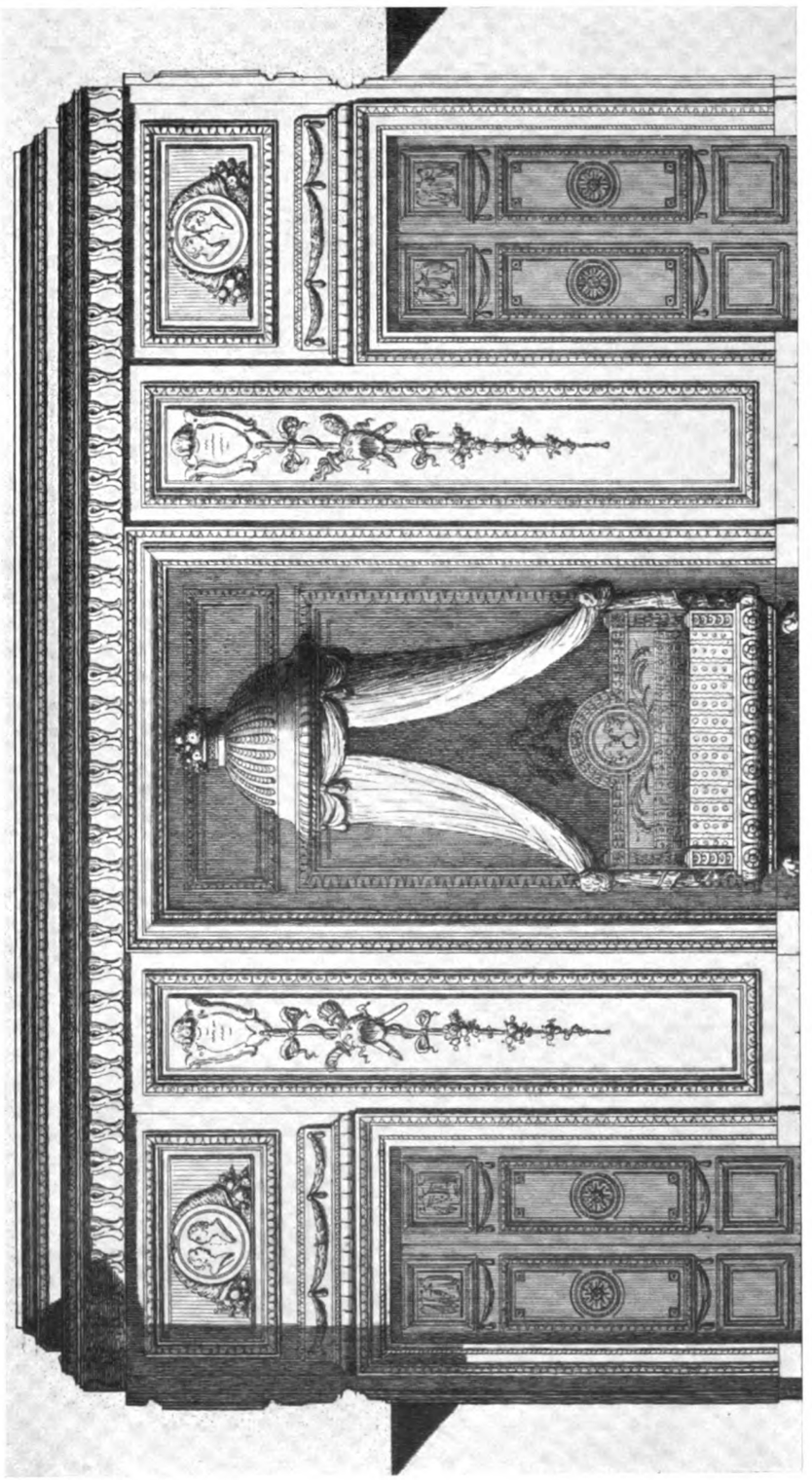


256–257. François Boucher d. Jüngere. Entwürfe für Türen

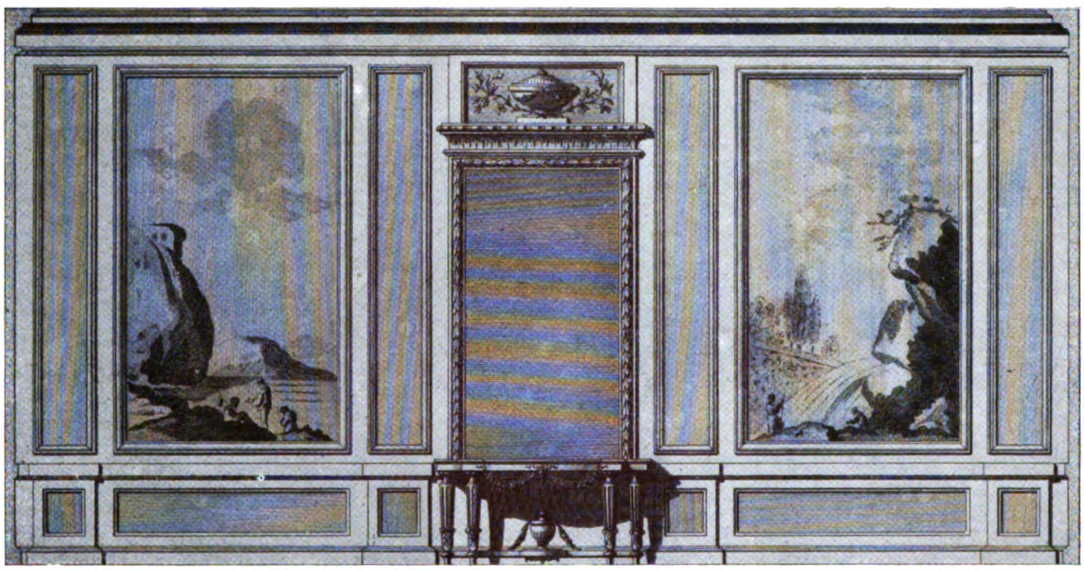


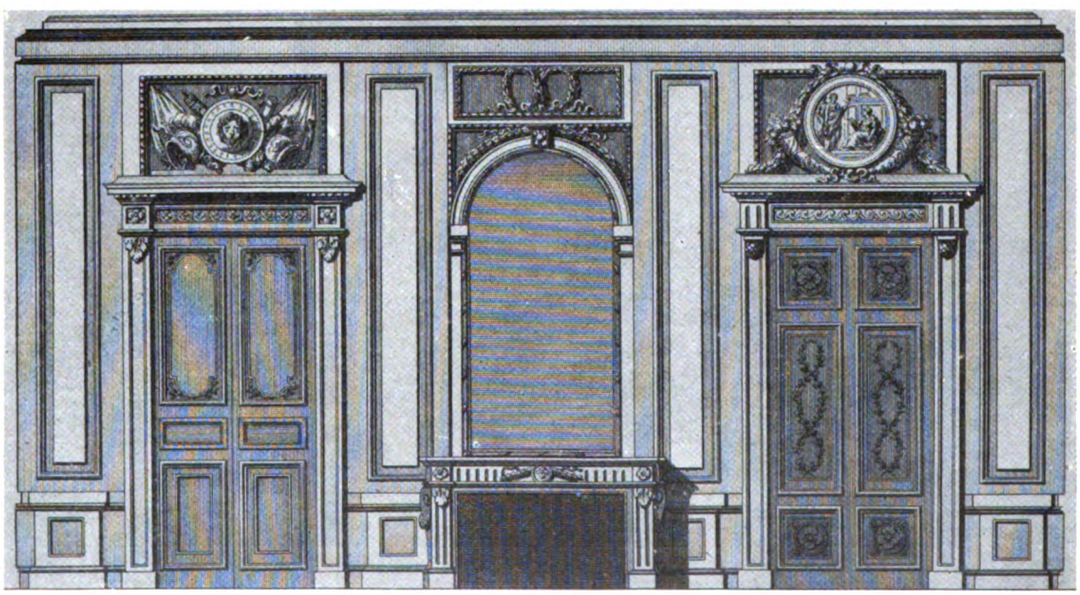


243–244. Jean François de Neufforge. Entwürfe für ein Bibliothek- und ein Schlafzimmer

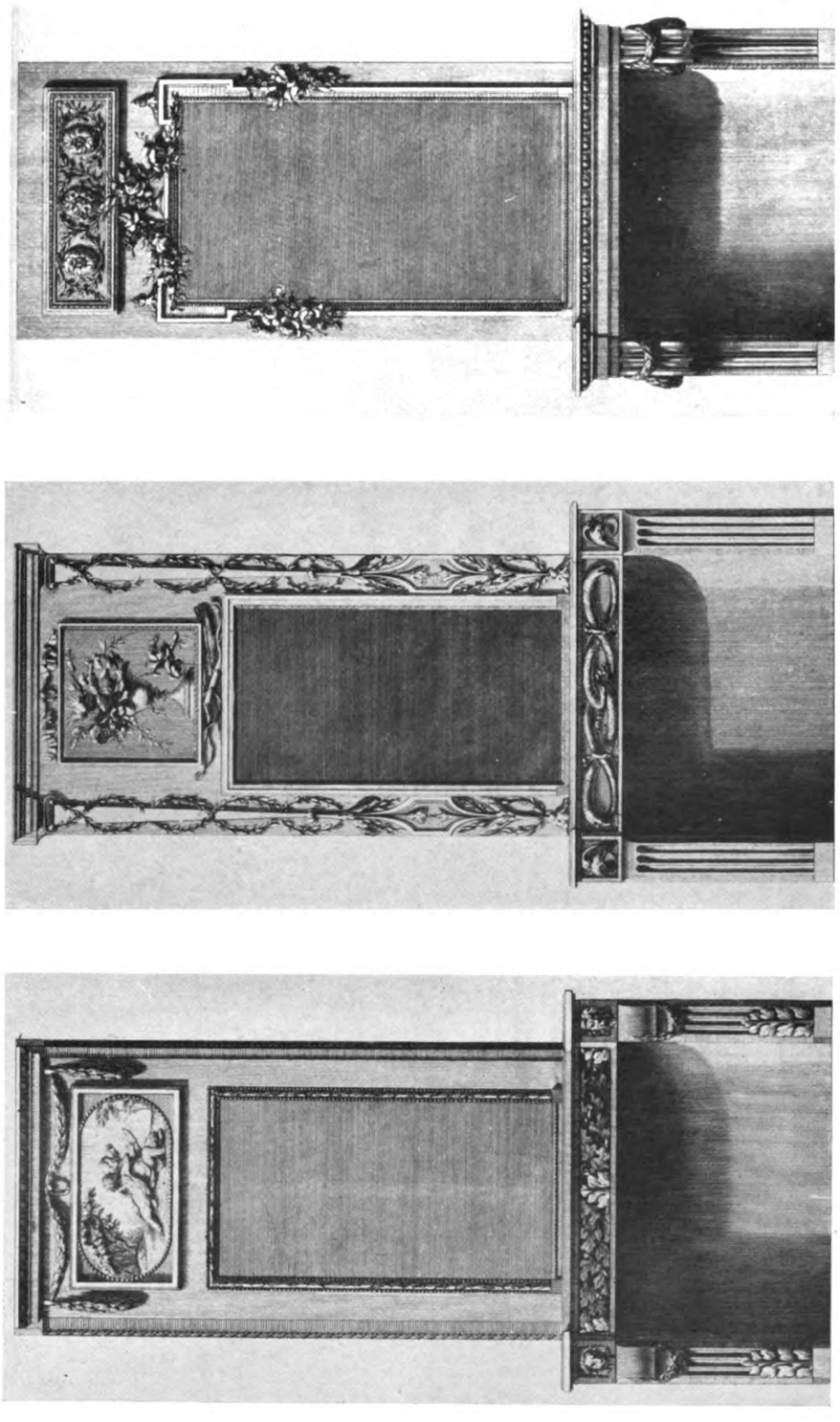


245. Jean François de Neufforge. Wanddekoration mit Bettnische für ein Schlafzimmer

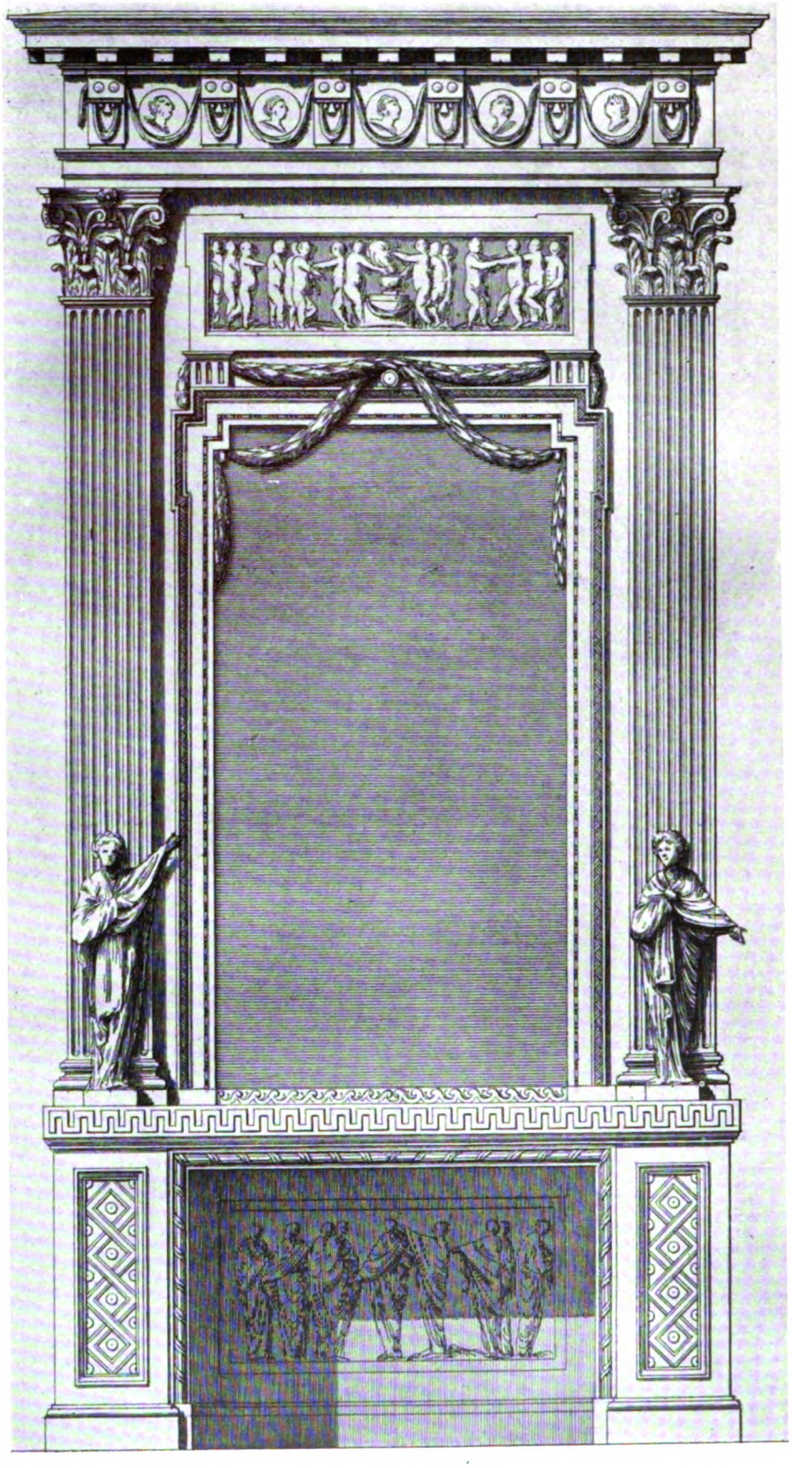




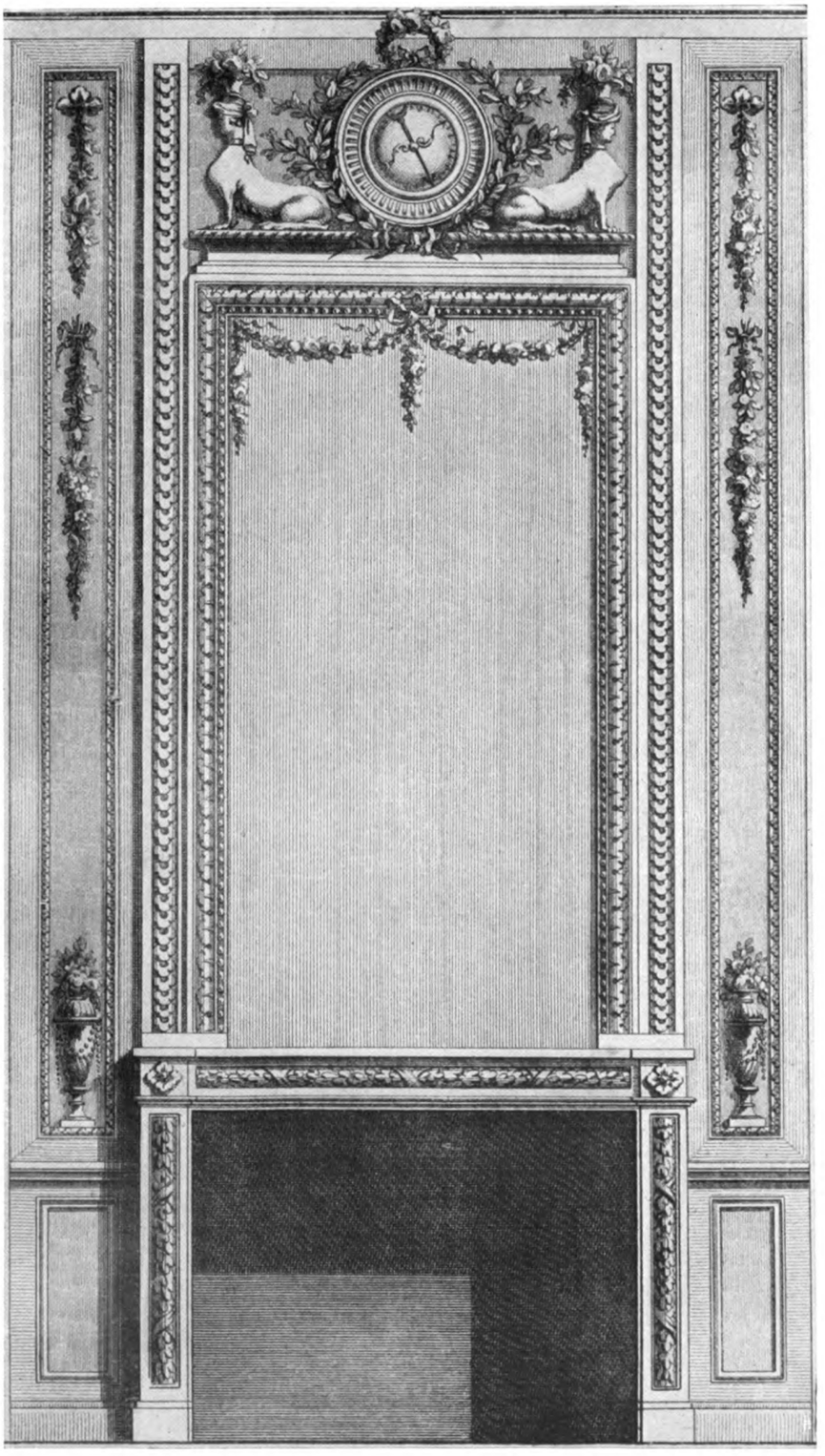
258–259. François Boucher d. Jüngere. Entwürfe für Spiegelwände



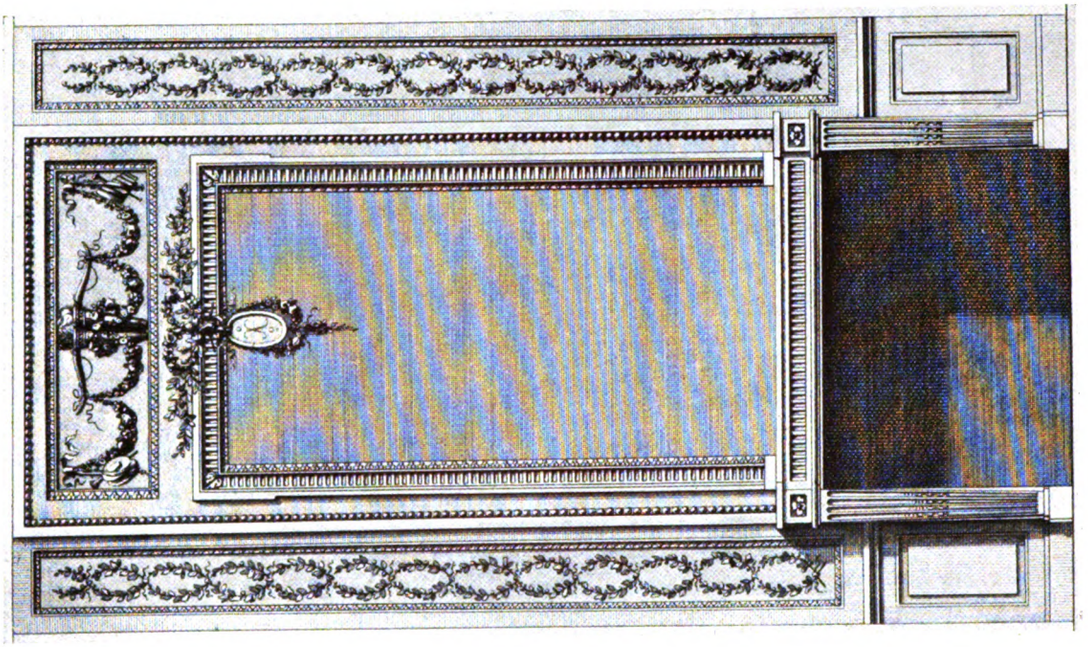
260–262. N. Brudon. Entwürfe für Kamine

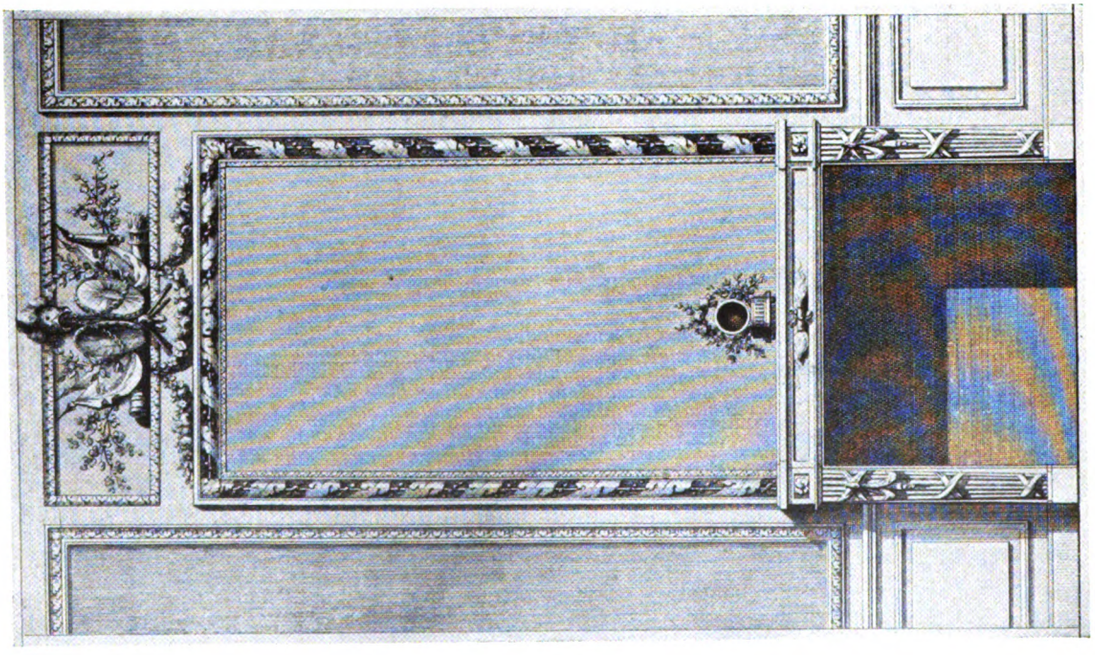


265. Jean François de Neufforge. Entwurf für einen Kaminspiegel

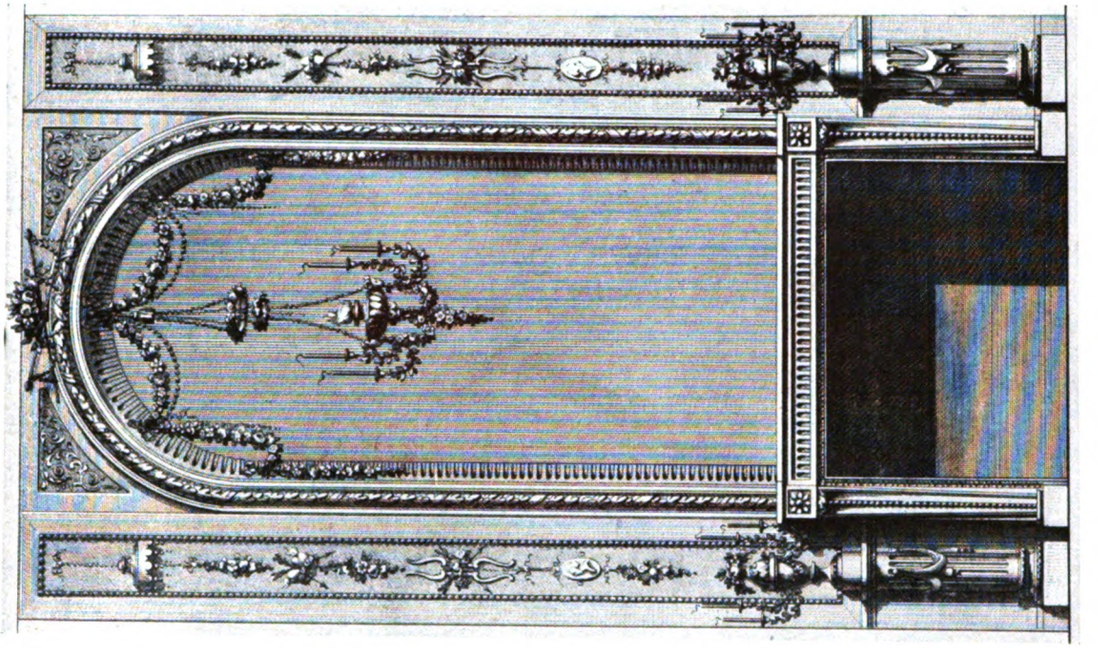


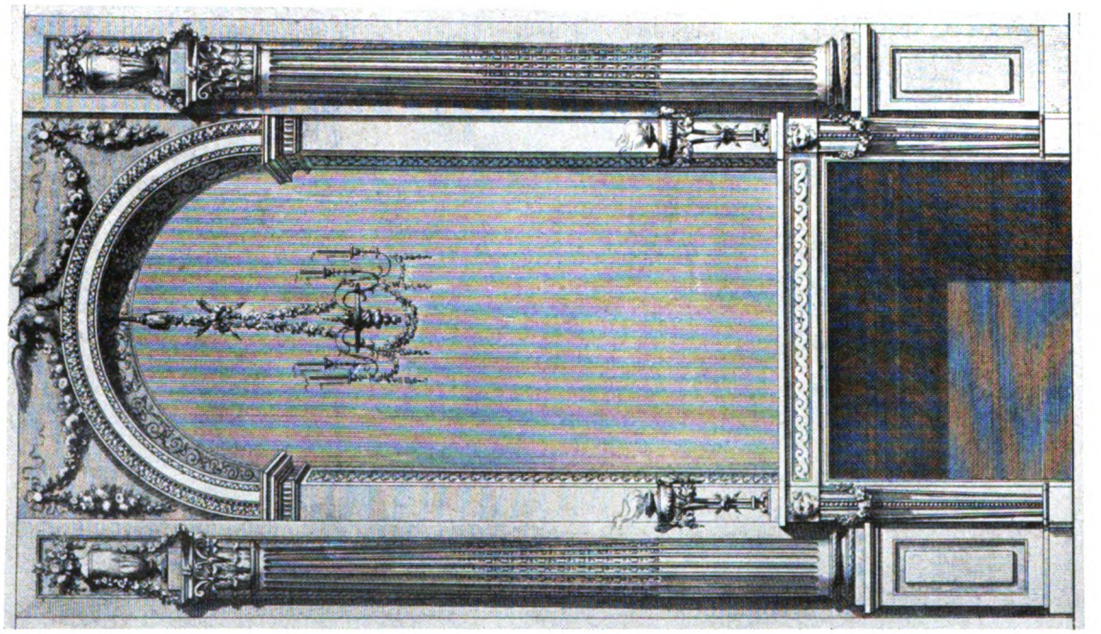
264. Richard de Lalonde. Entwurf für einen Kaminspiegel



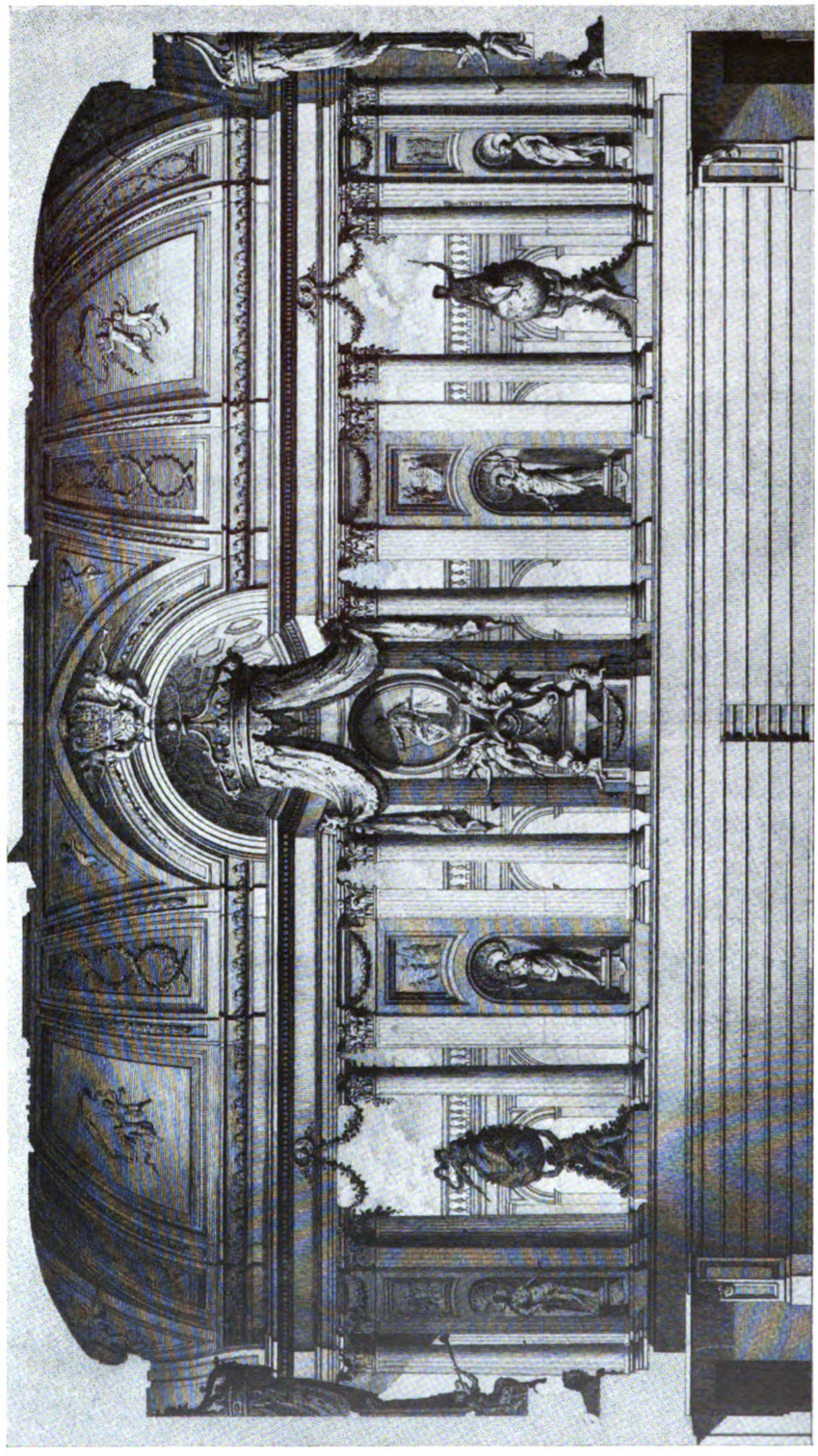


265 – 266. Richard de Lalonde. Entwürfe für Kaminspiegel

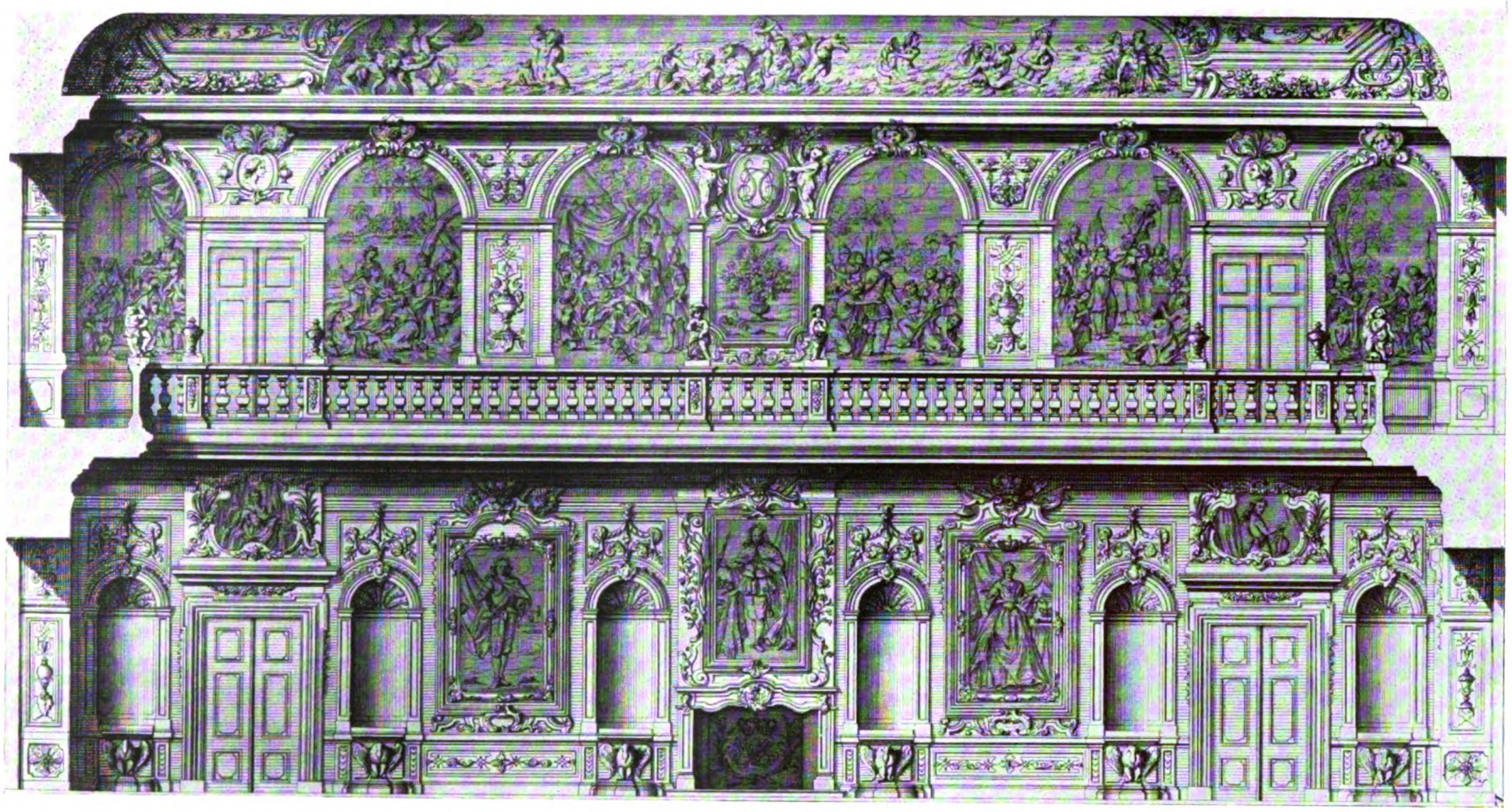




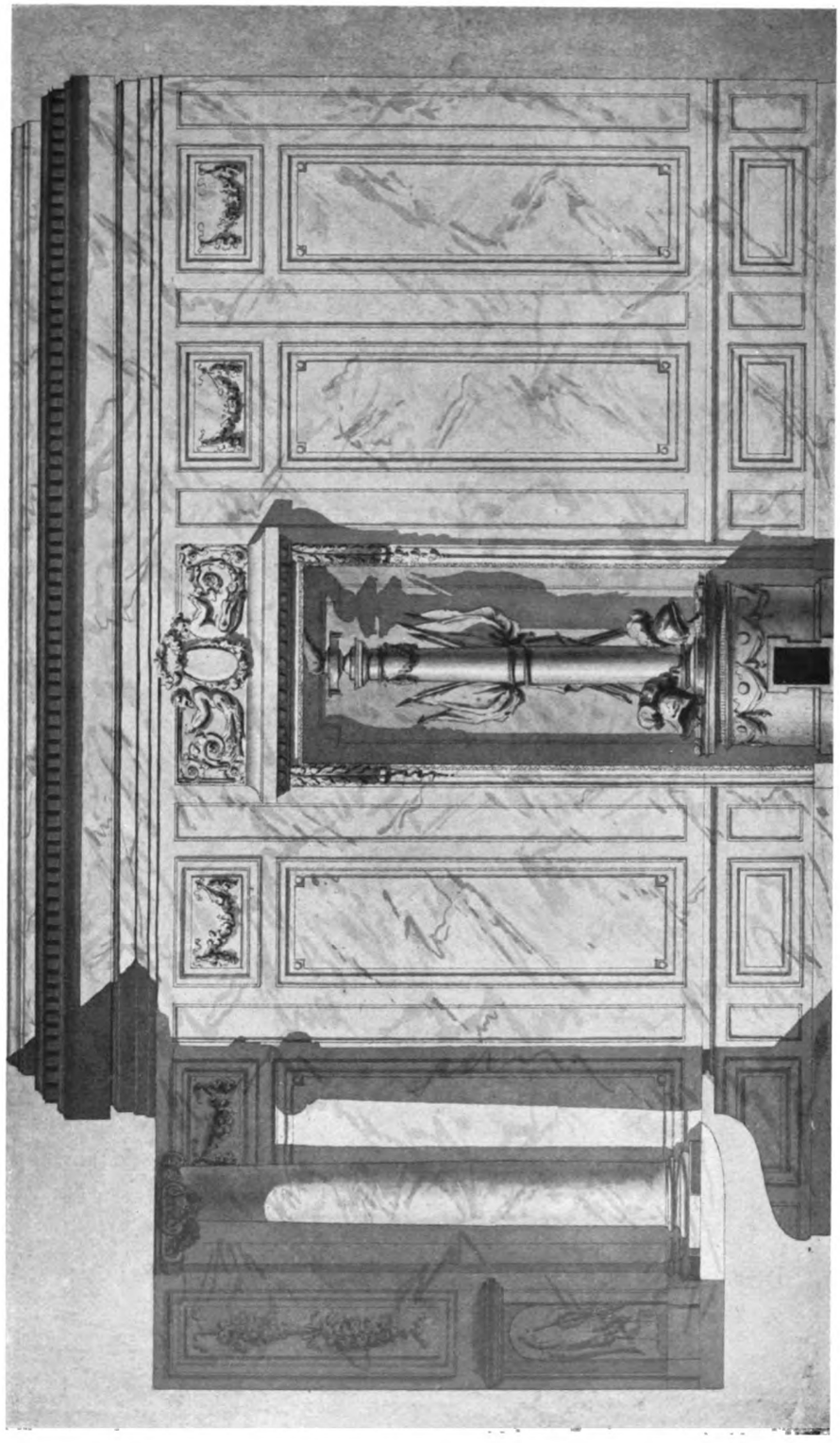
267–268. Richard de Lalonde. Entwürfe für Kaminspiegel



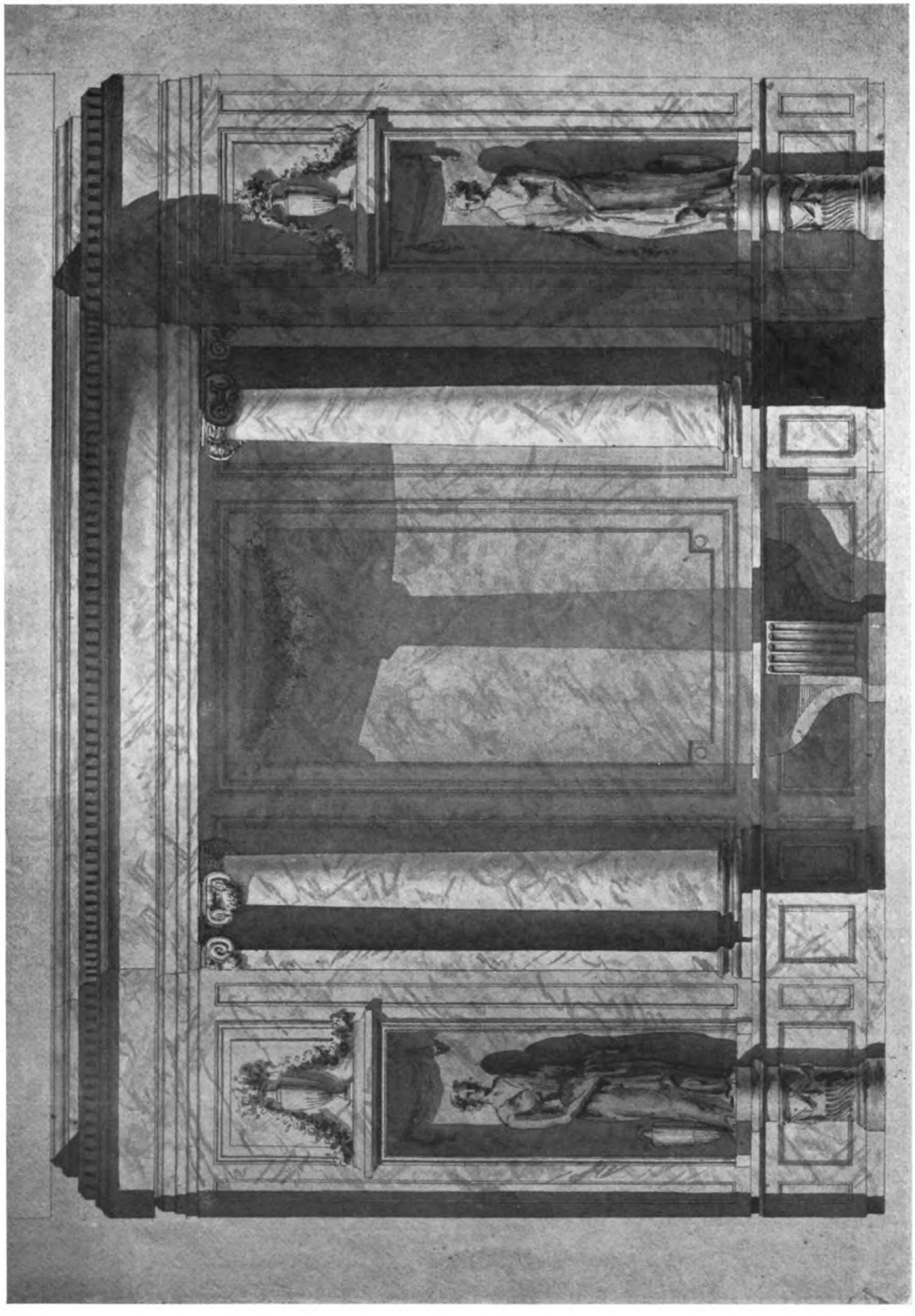
269. *Luigi Vanvitelli. Entwurf für eine Festdekoration*



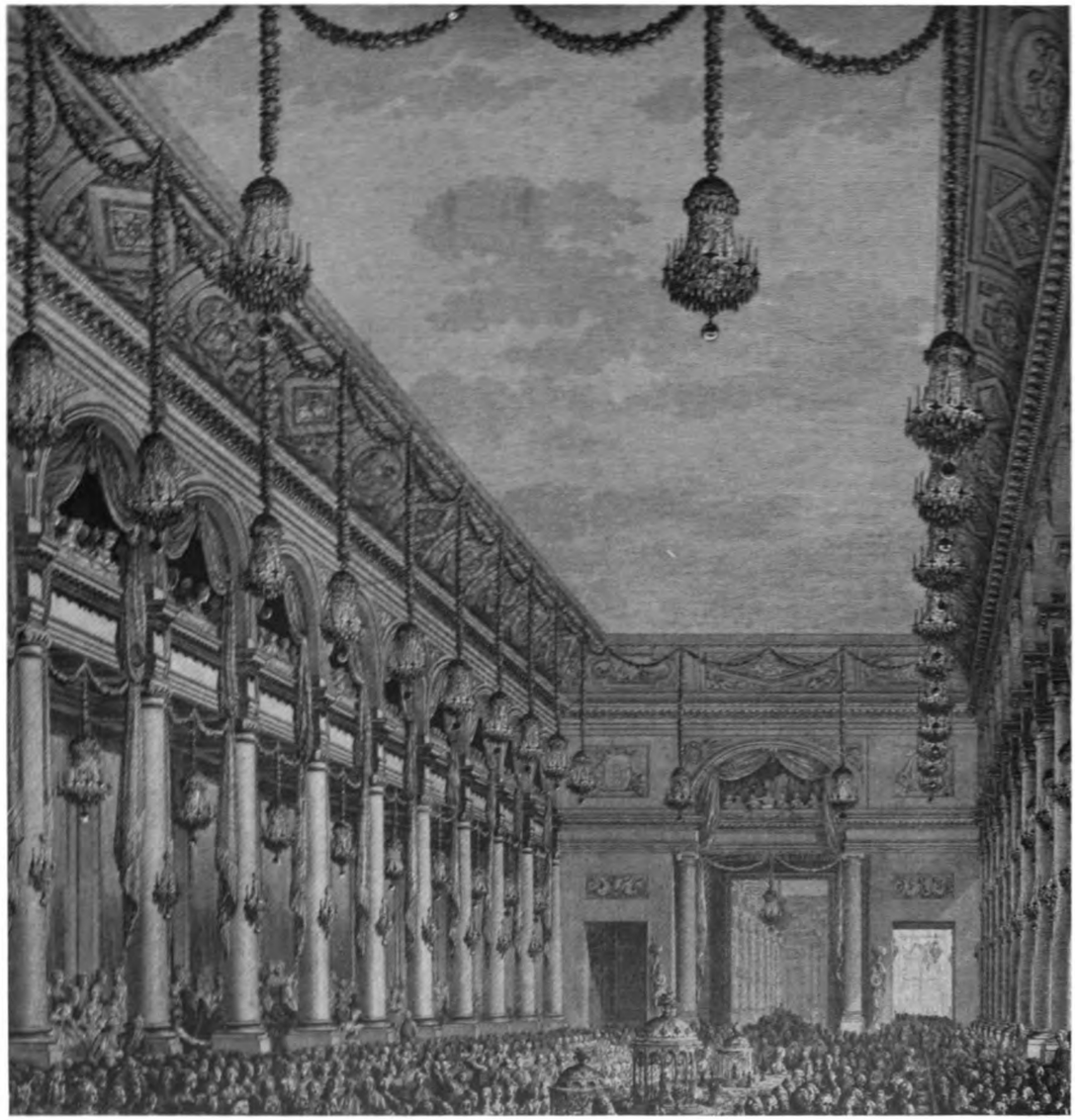
270. Dänischer Meister des 18. Jahrhunderts. Rittersaal im Schloss zu Hirschholm



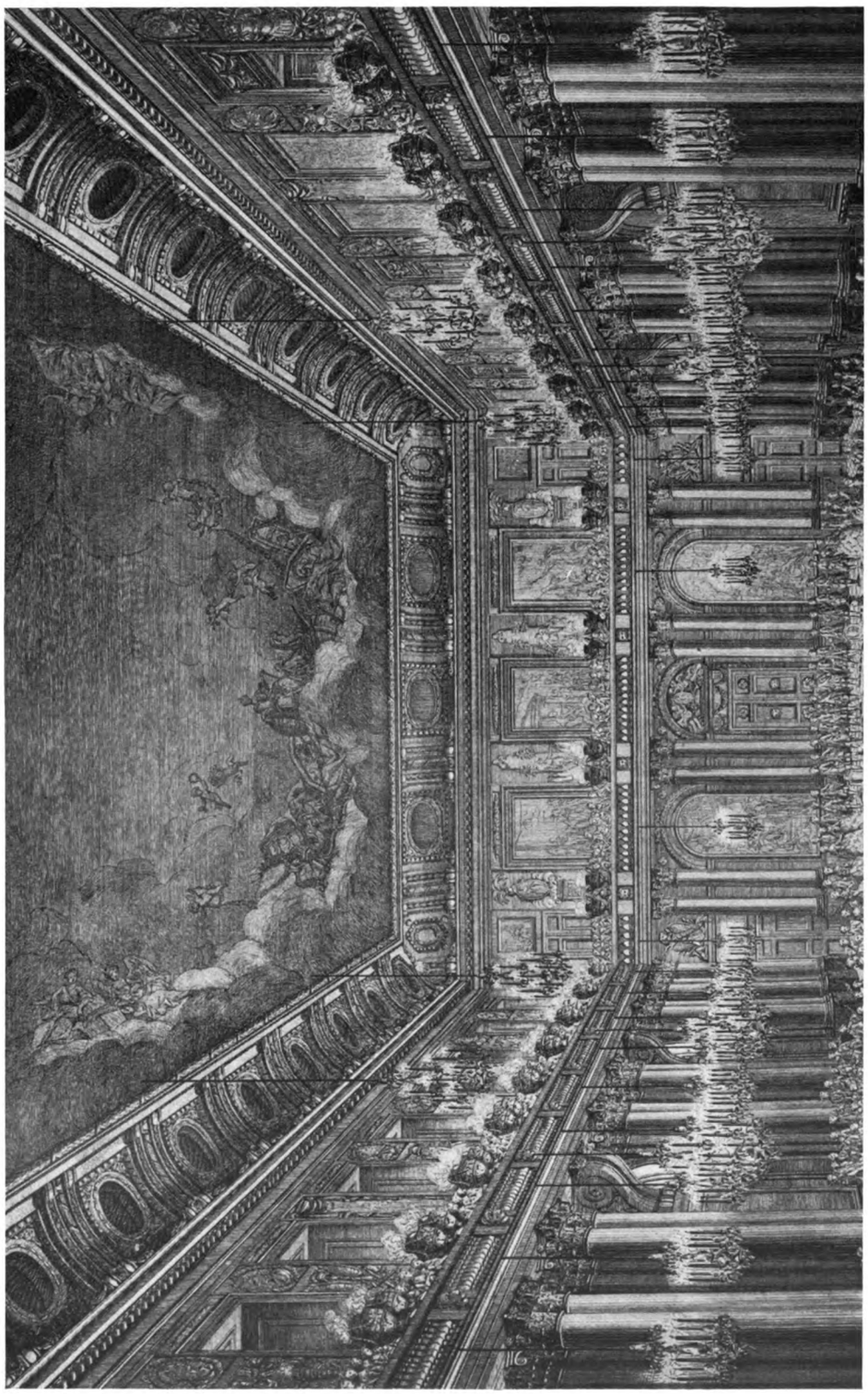
271. *Französischer Meister um 1775. Dekoration für einen Vorsaal*



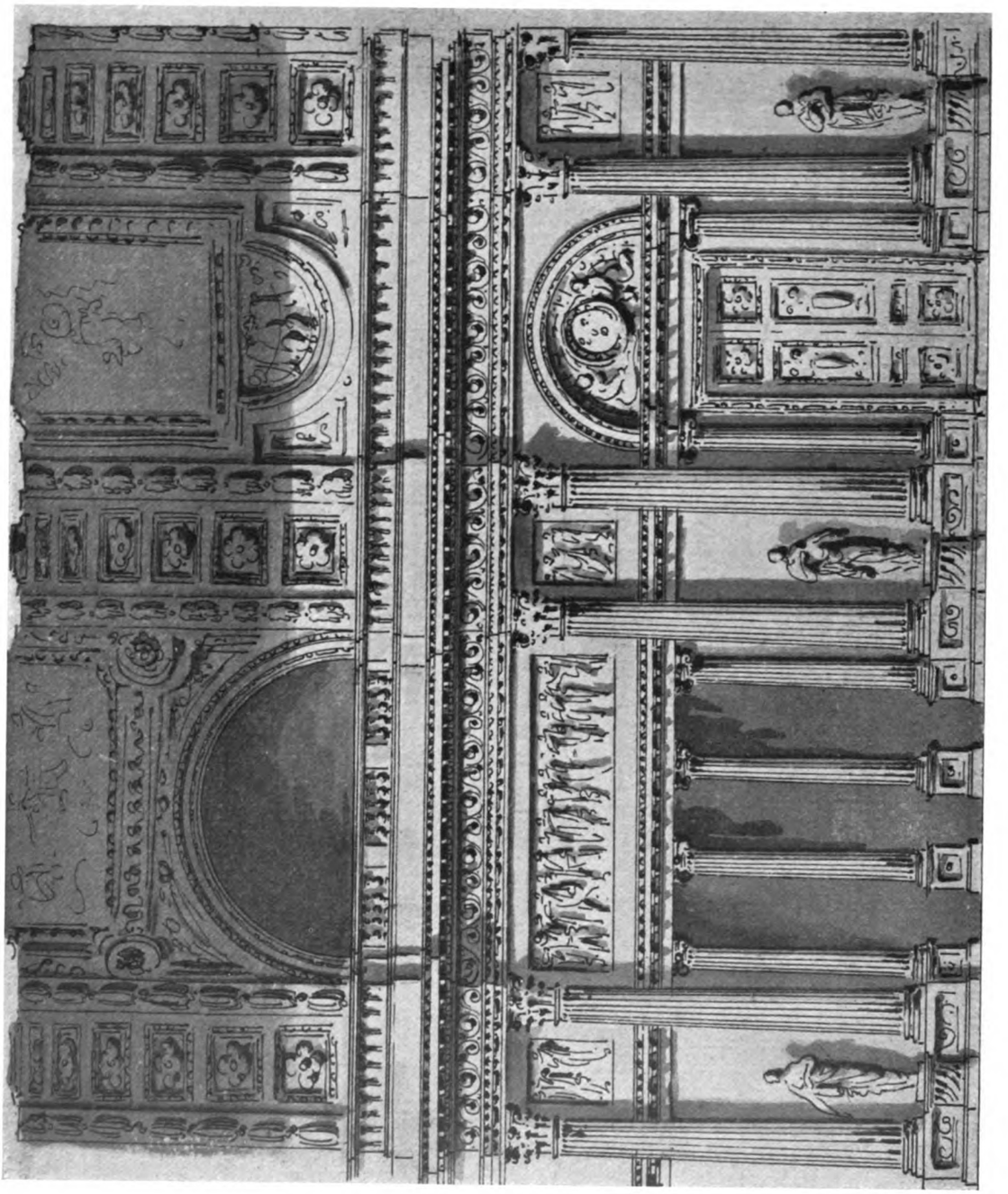
272. Französischer Meister um 1775. Dekoration für einen Vorsaal



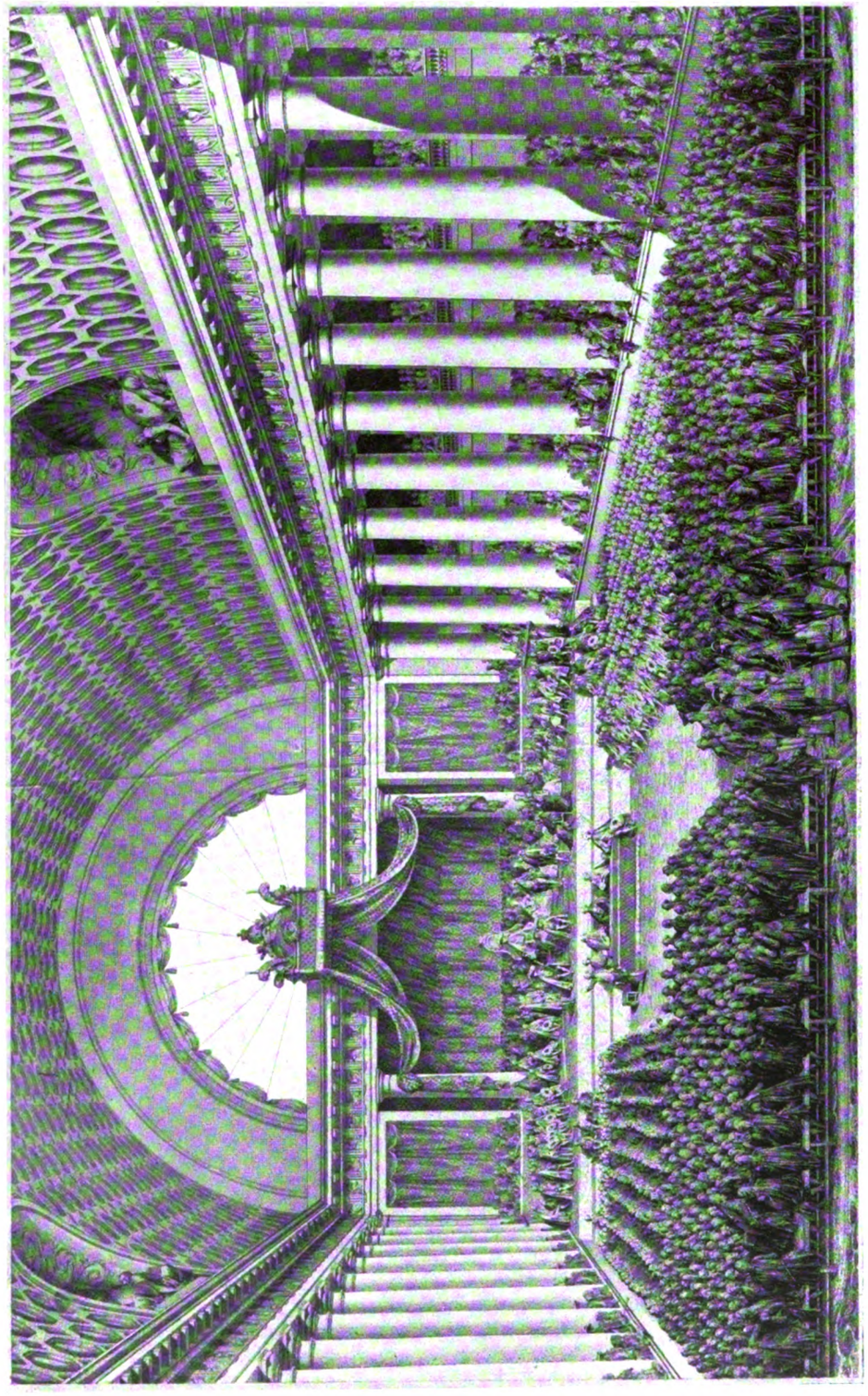
273. Moreau le Jeune. «Le Festin royal». Grosser Saal im alten «Hôtel de Ville»



274. Jacques-Ange Gabriel. Grosser Saal in den Tuilerien (1871 abgebrannt)

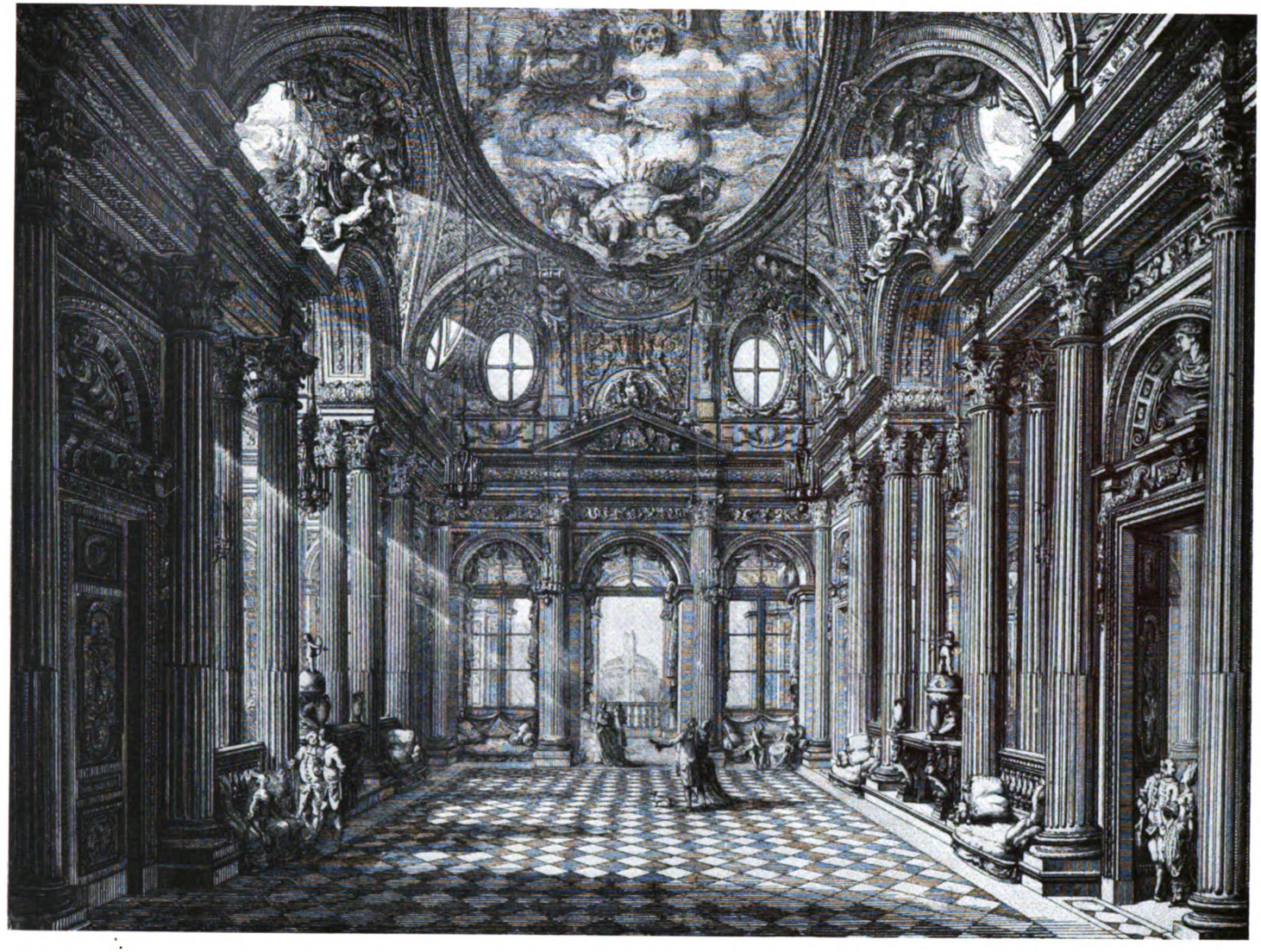


275. *Jean Charles Delafosse. Entwurf für eine Wand*



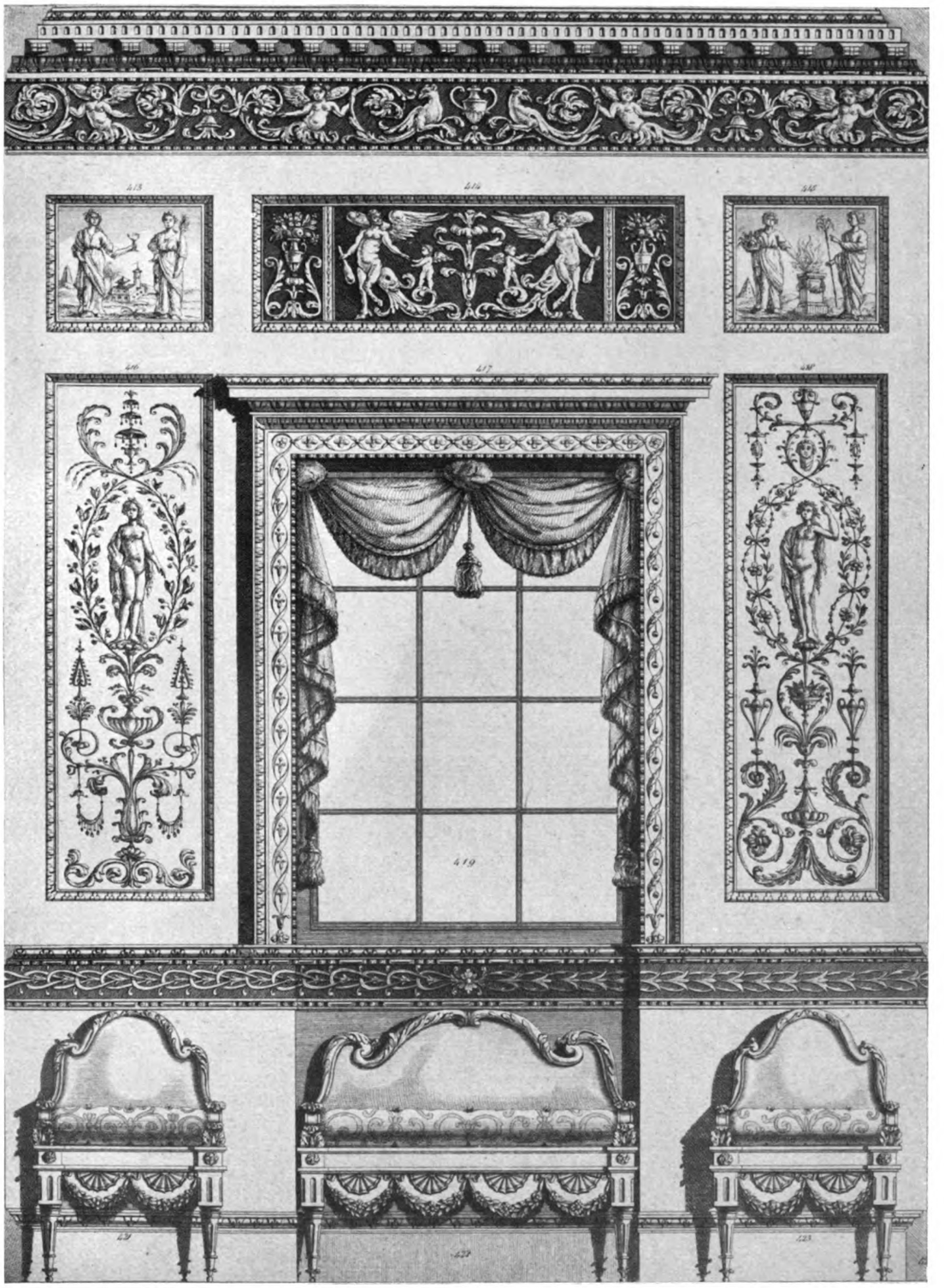
276. Moreau le Jeune. Konstitution der Nationalversammlung in Versailles 1789

277. Charles de Wailly. Seitenwand des Prunksaales im Palazzo Spinola in Genua



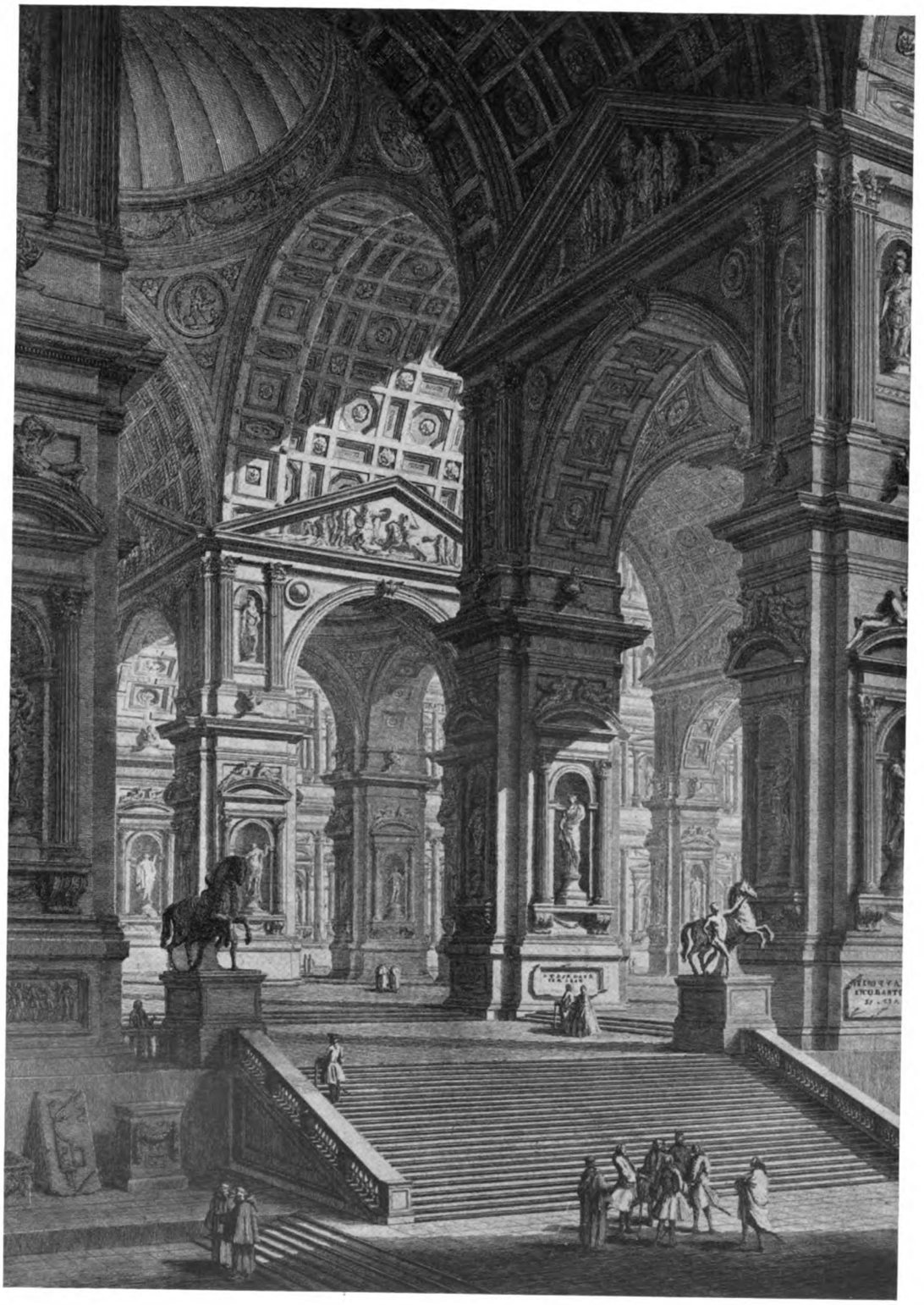
278. Charles de Wailly. Prunksaal im Palazzo Spinola zu Genua

279. Charles de Wailly. Decke eines Prunksaales im Palazzo Spinola zu Genua

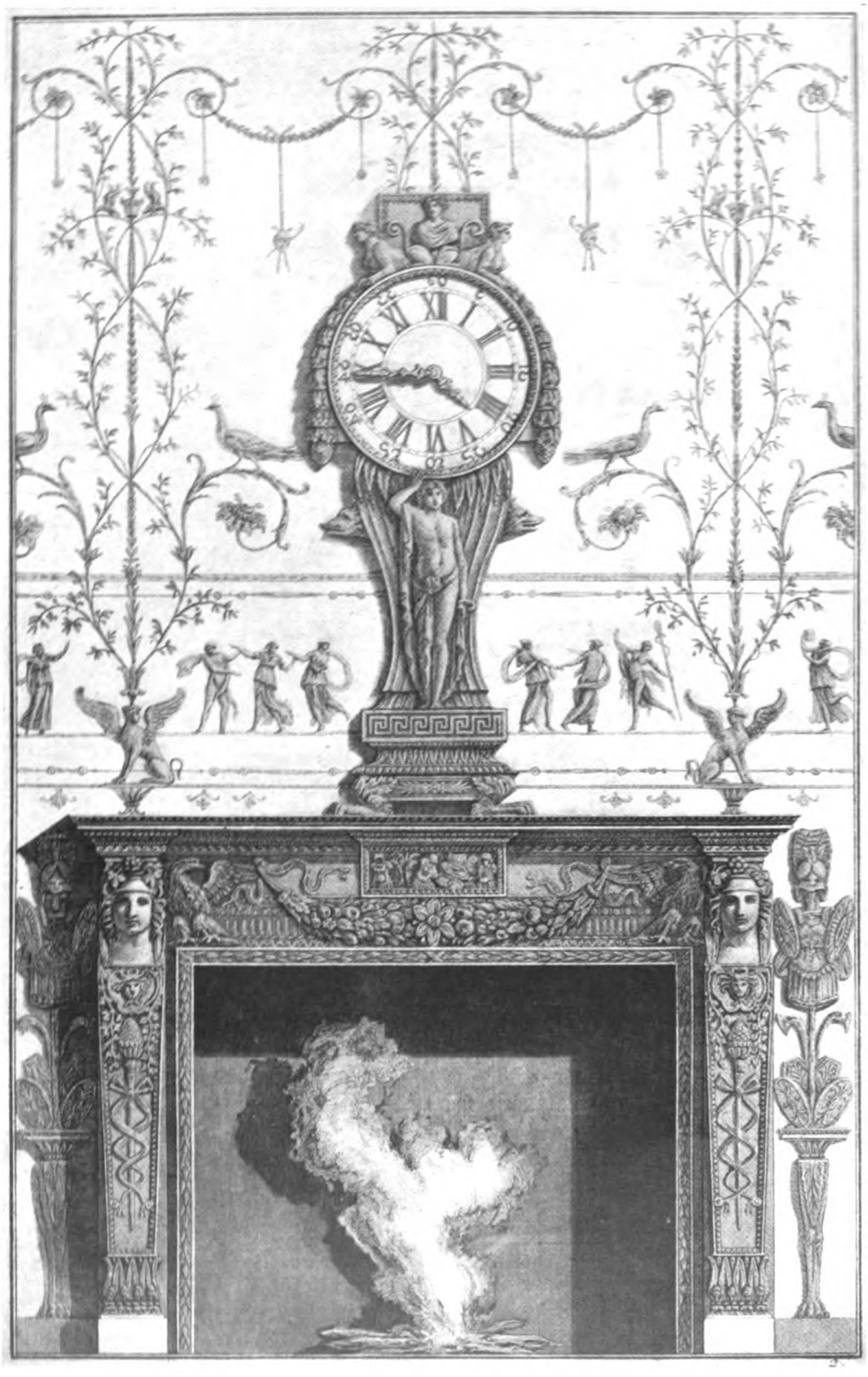


280. Michael Angelo Pergolesi. Entwurf für eine Wanddekoration

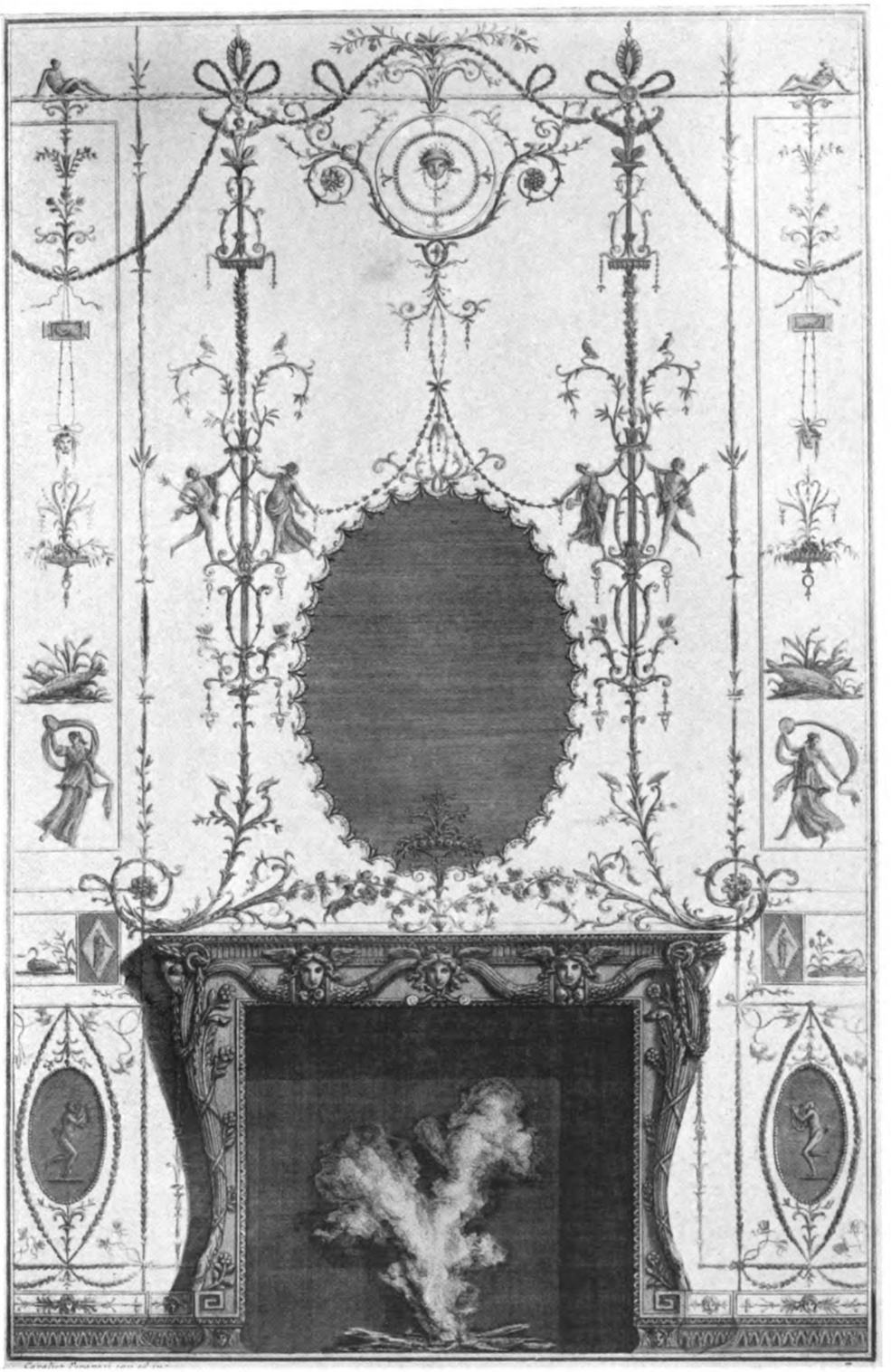
281. Giovanni Battista Piranesi. Entwurf für eine Hallenarchitektur



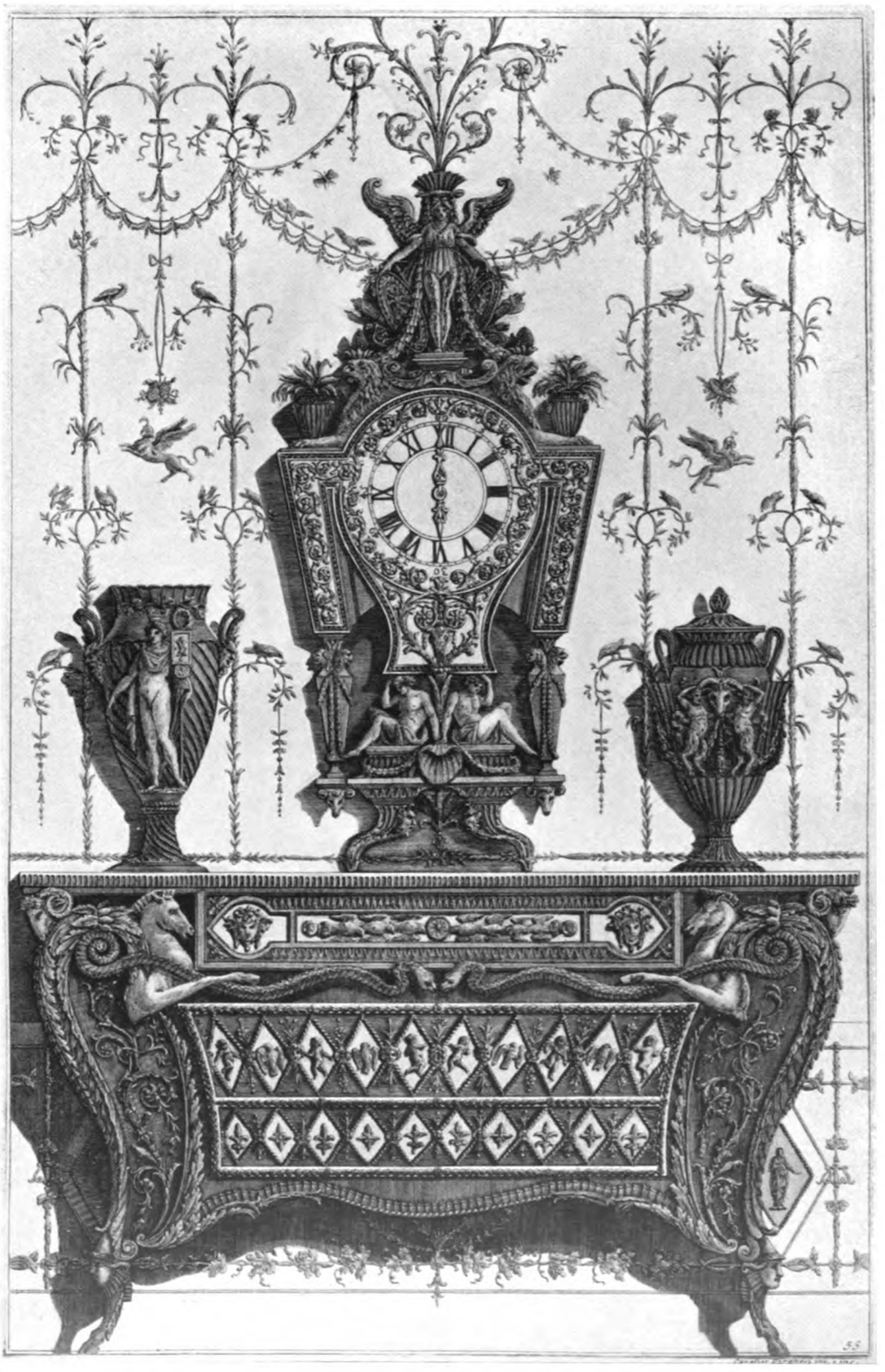
282. Giovanni Battista Piranesi. Entwurf für eine Hallenarchitektur



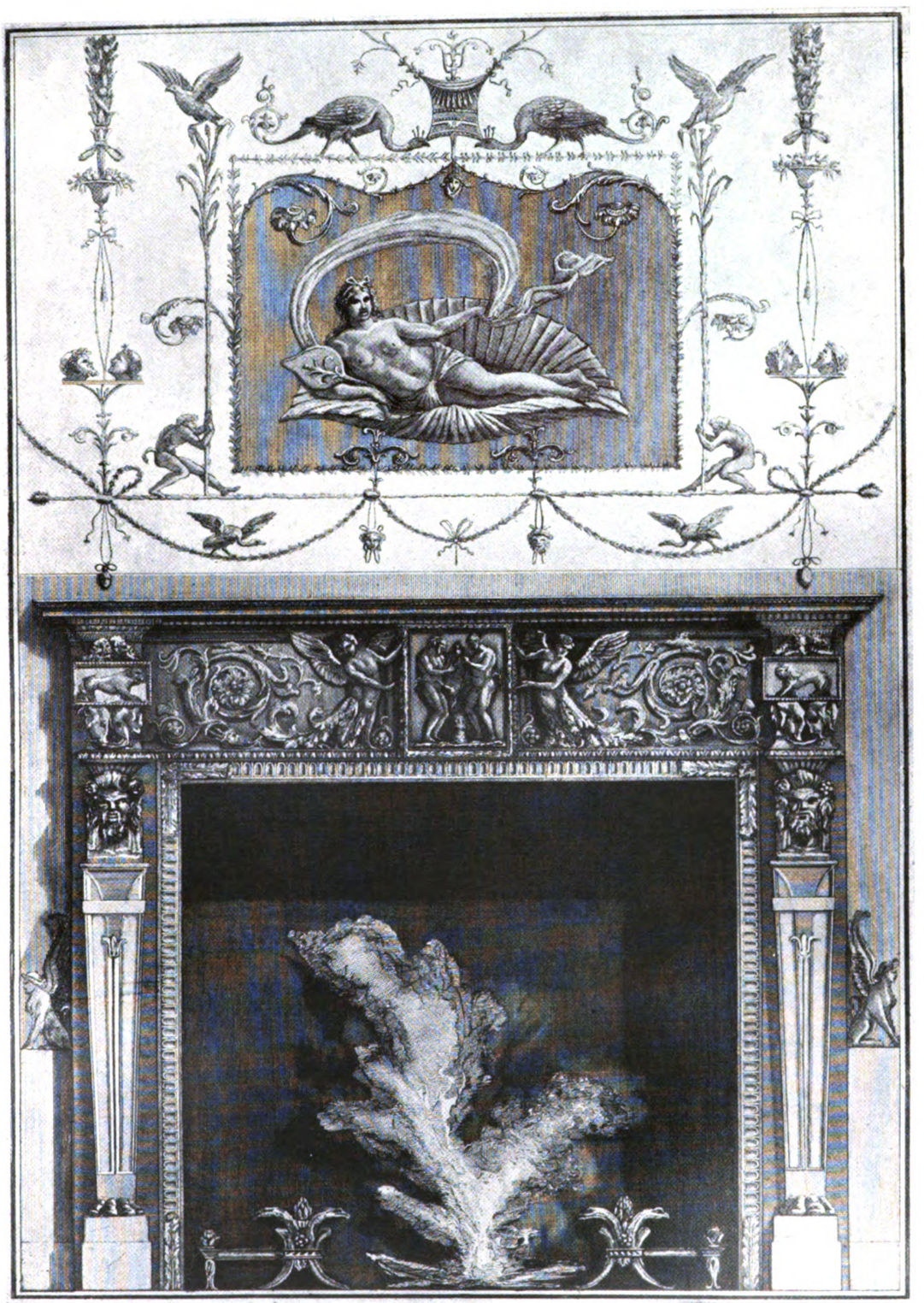
285. Giovanni Battista Piranesi. Entwurf für eine Kaminwand



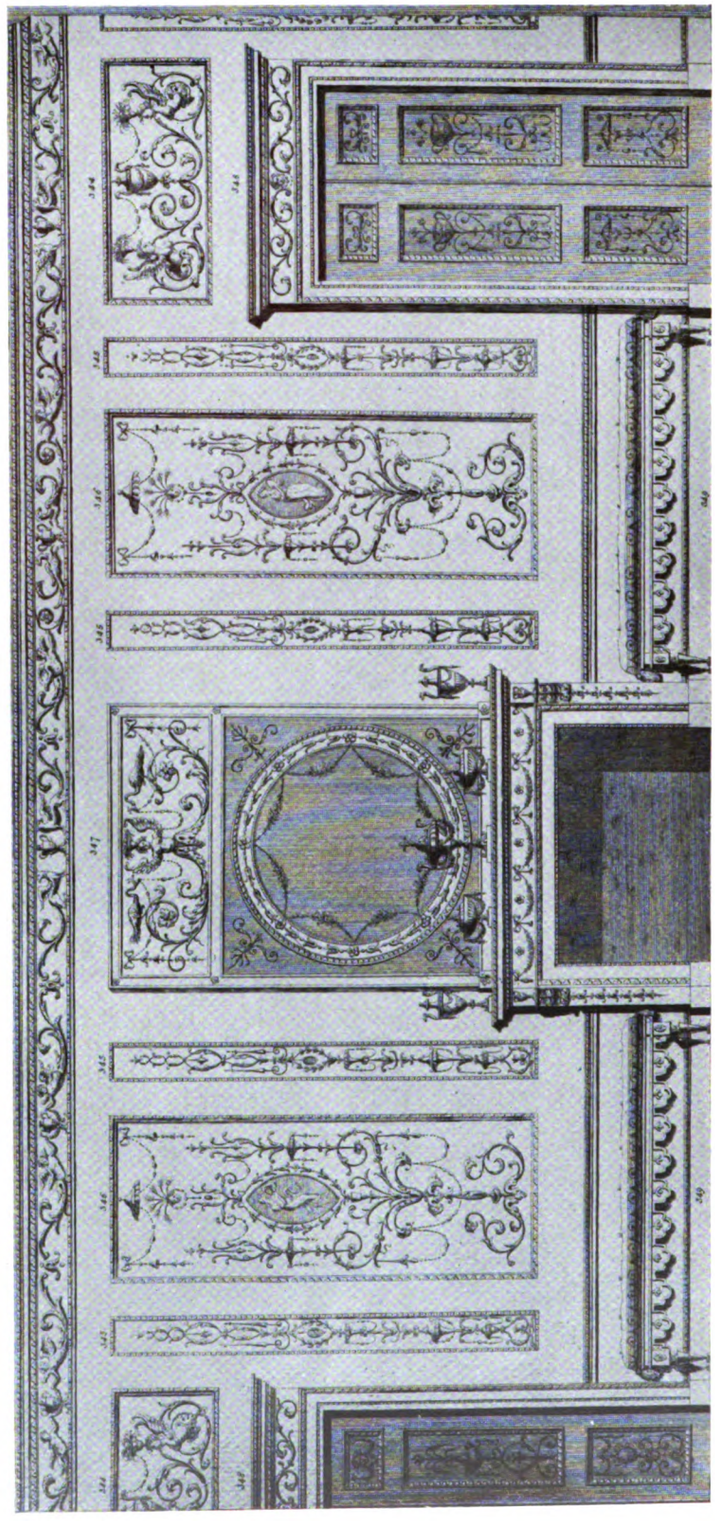
284. Giovanni Battista Piranesi. Entwurf für eine Kaminwand



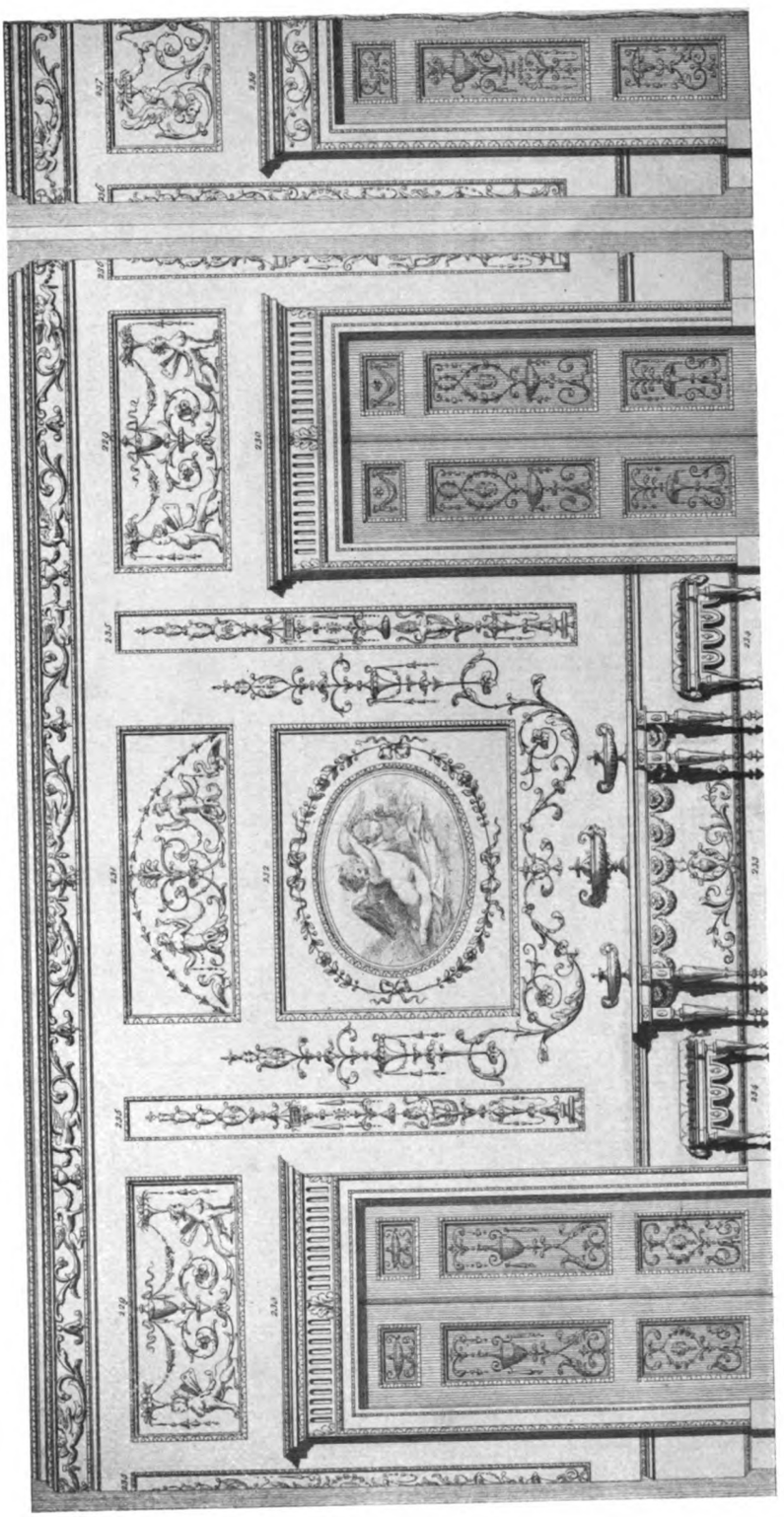
285. Giovanni Battista Piranesi. Entwurf für eine Wand mit Kommode



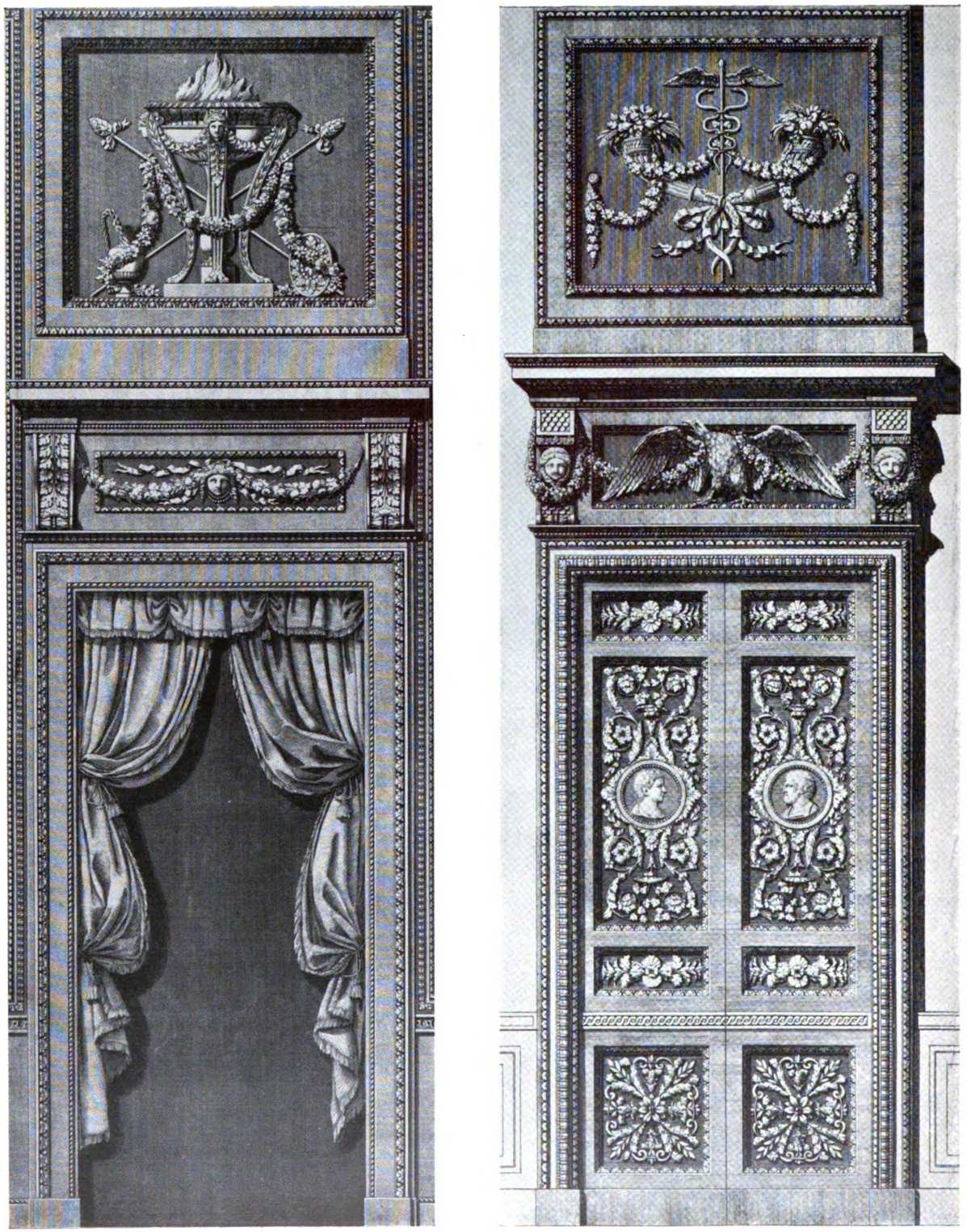
286. Giovanni Battista Piranesi. Entwurf für eine Kaminwand



287. *Michael Angelo Pergolesi. Entwurf für eine Kaminwand*

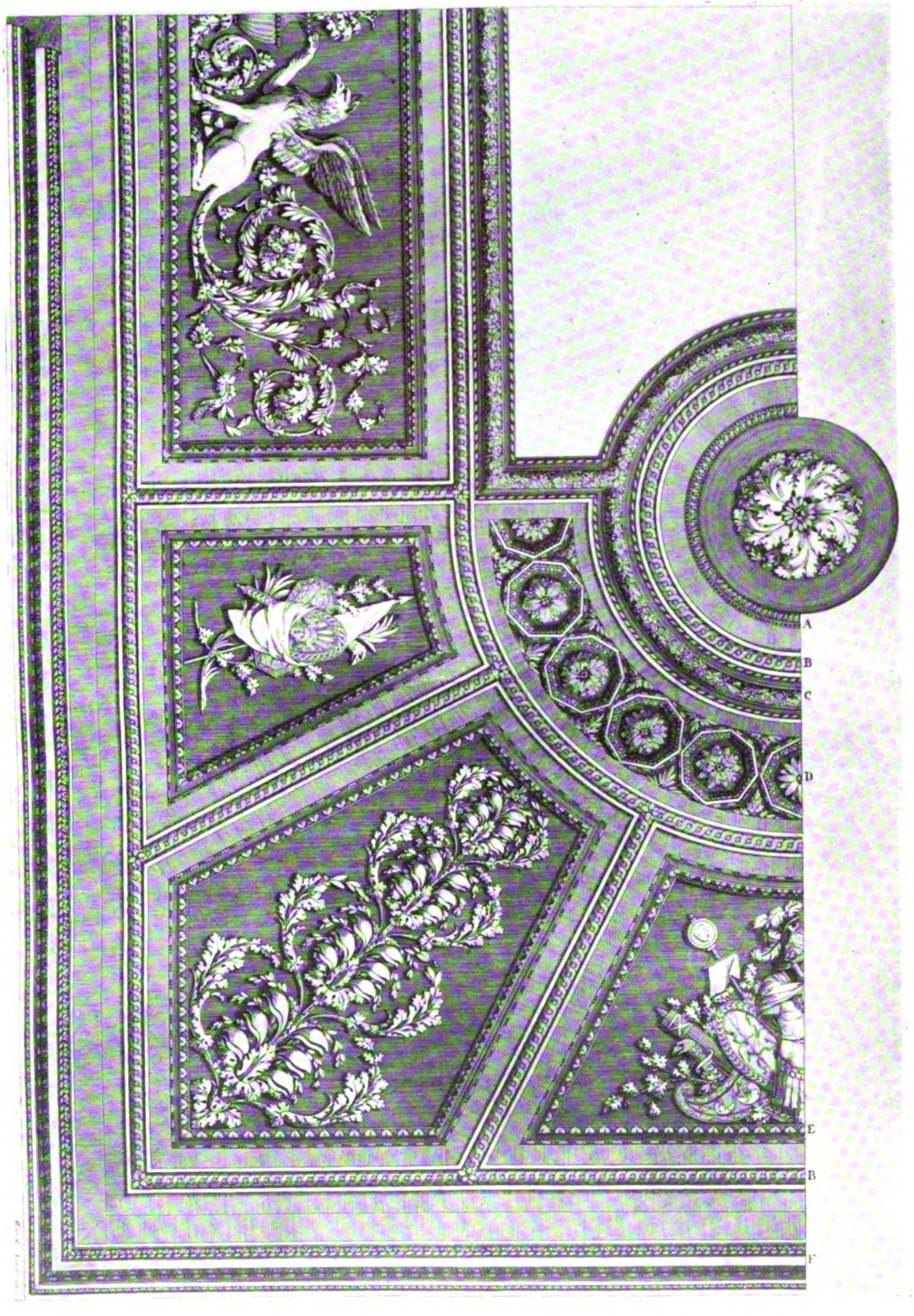


288. *Michael Angelo Pergolesi. Entwurf für eine Wanddekoration*

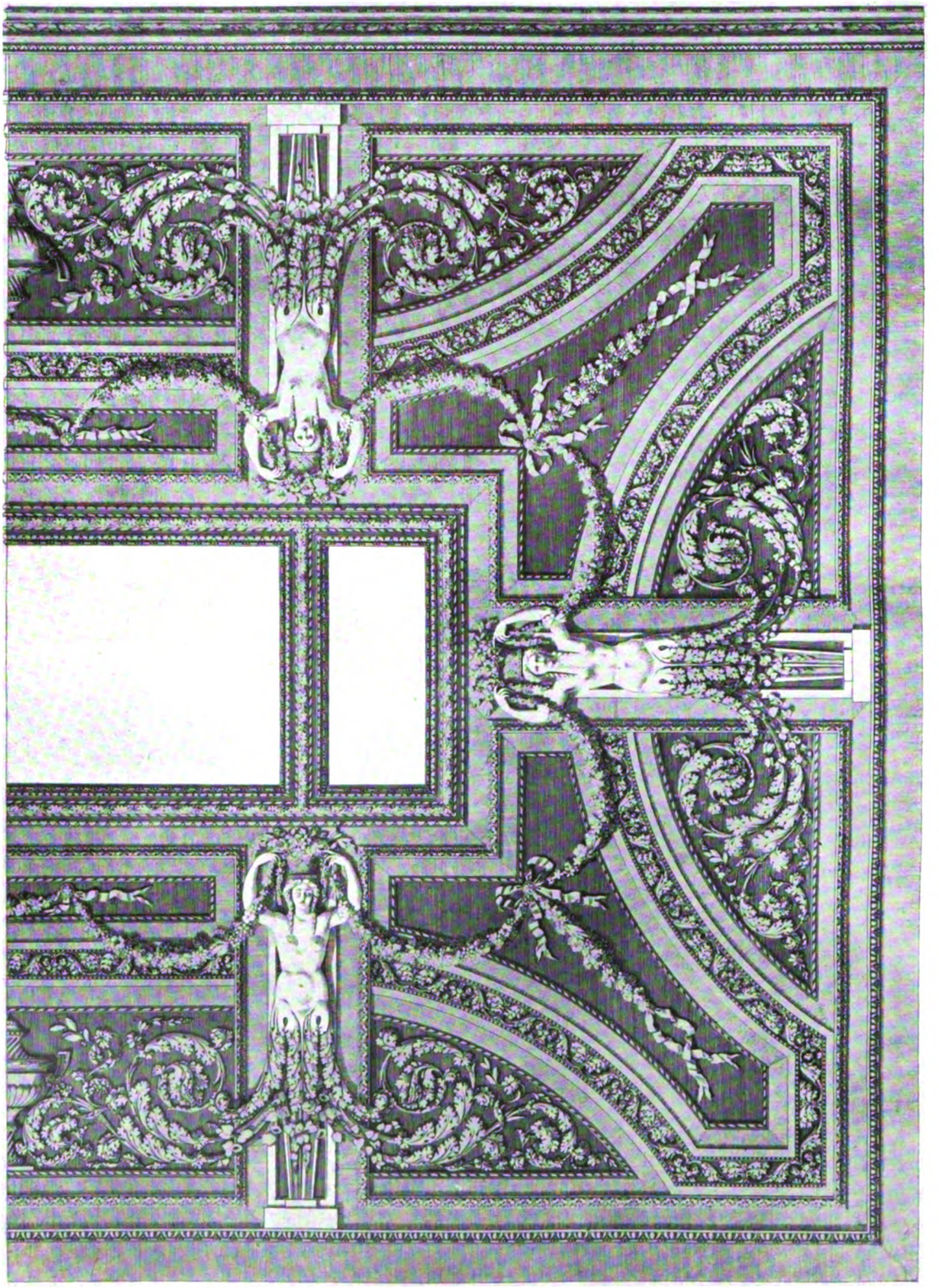


289. Giocondo Albertolli. Türen aus dem Palazzo del Corte in Mailand und der Villa Reale in Monza

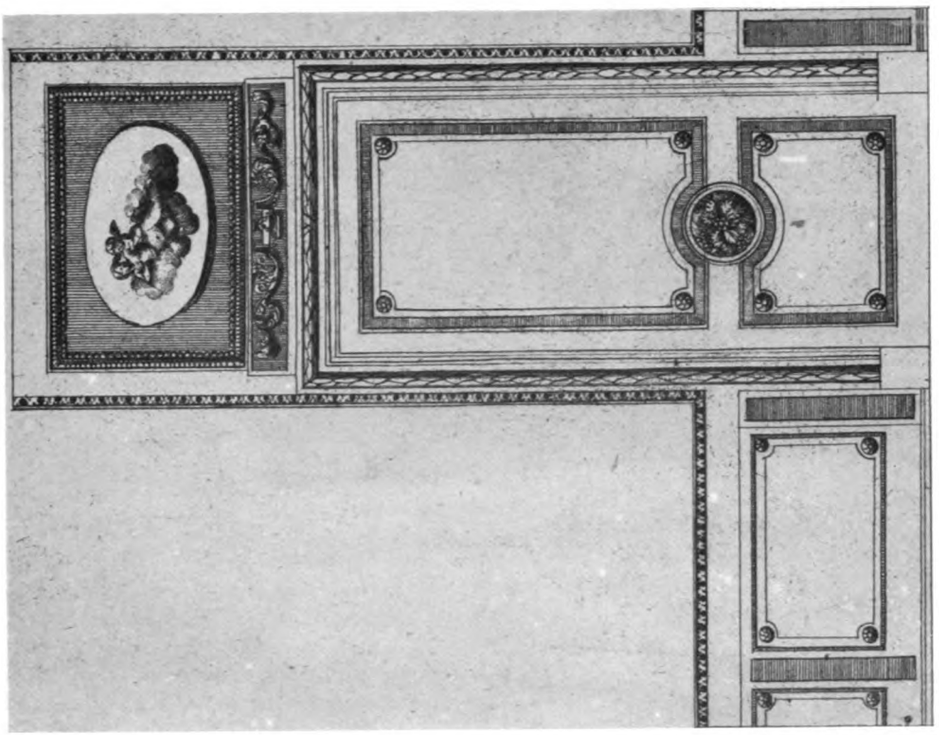
290. Ollivier (um 1780 Paris). Entwürfe für Oefen

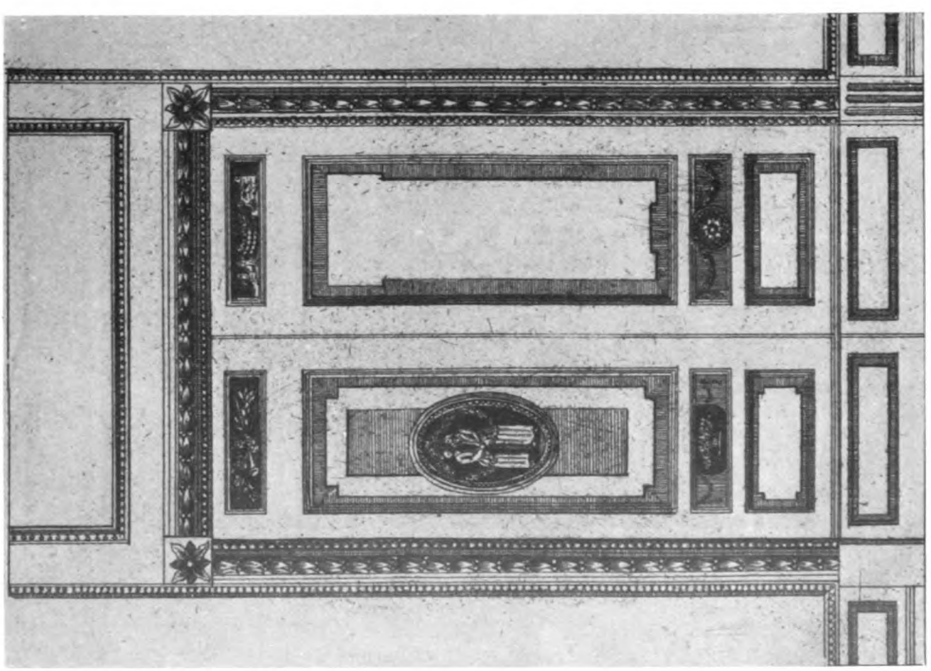


291. Giocondo Albertolli. Entwurf für eine Decke

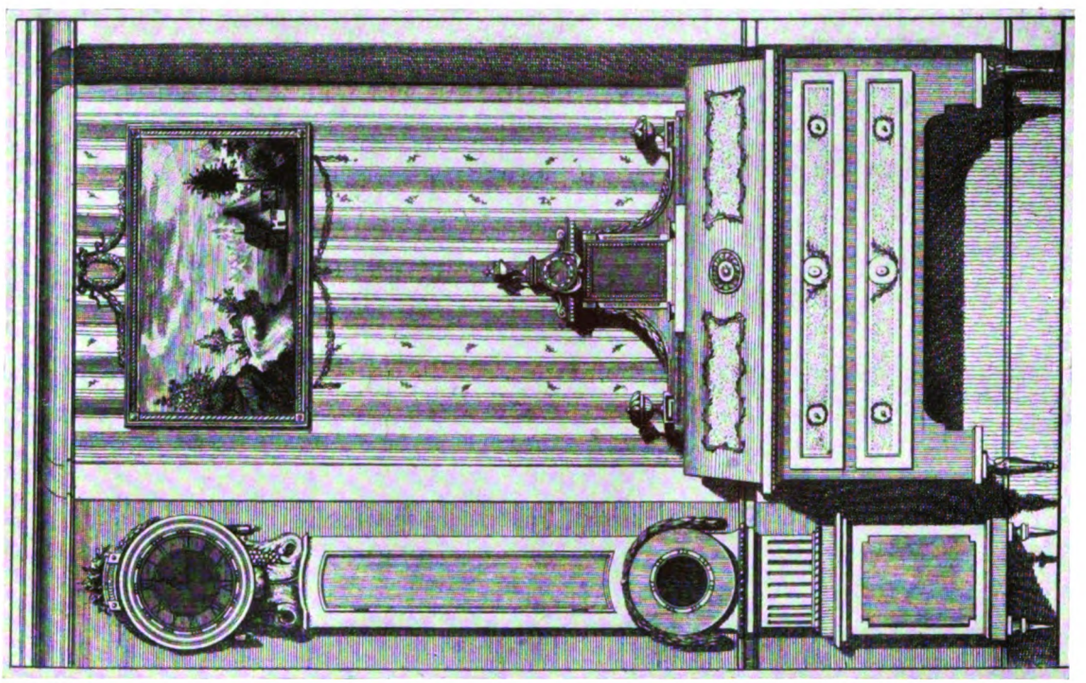


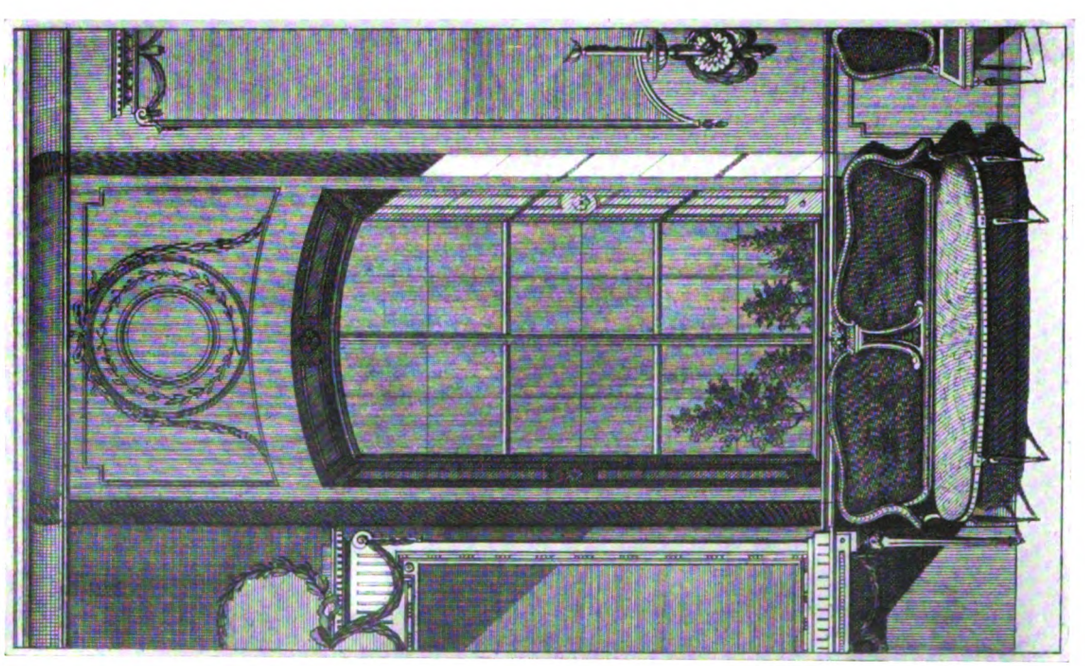
292. Giocondo Albertolli. Entwurf für eine Decke



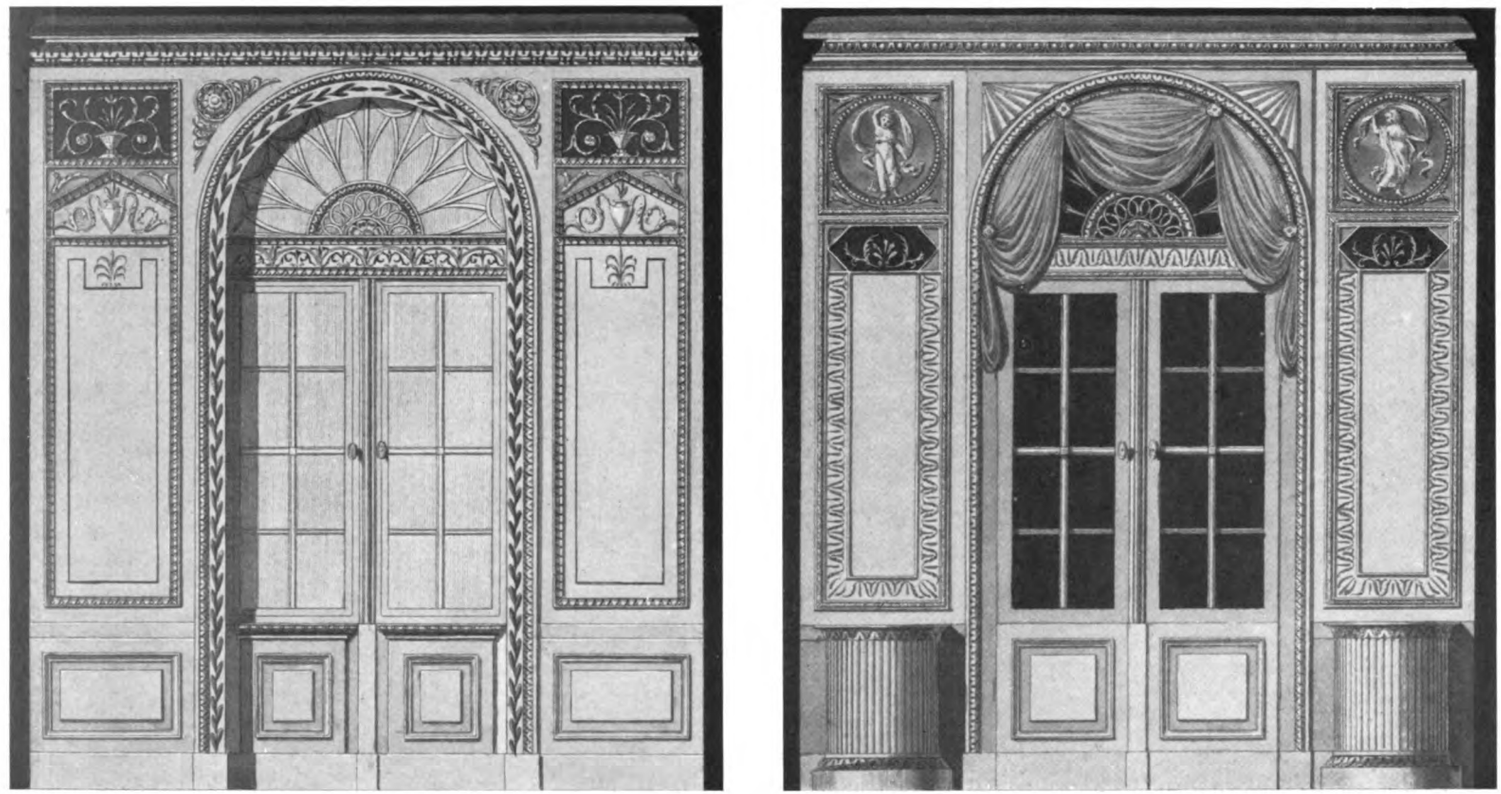


293–294. François Boucher d. Jüngere. Entwürfe für Türen

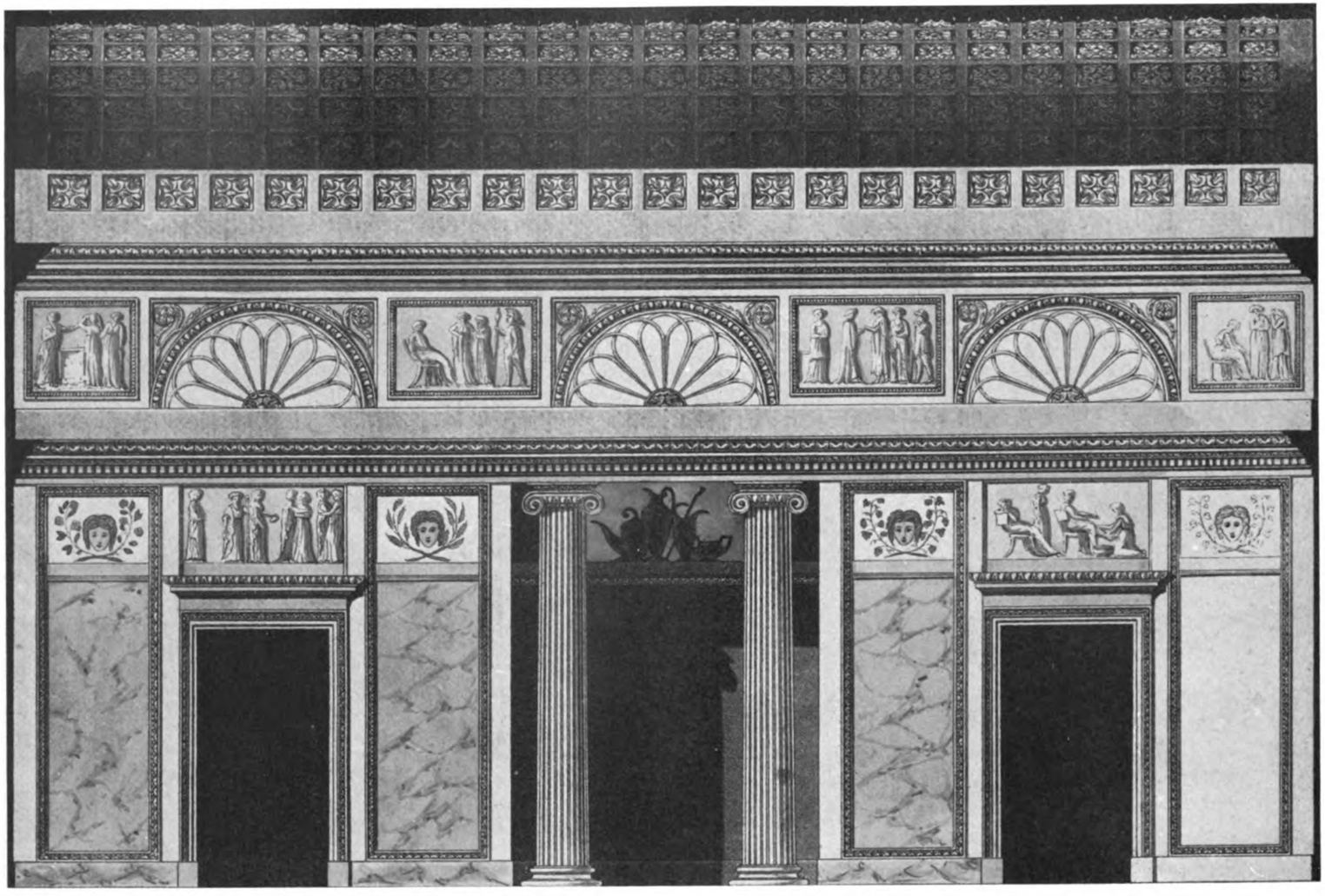




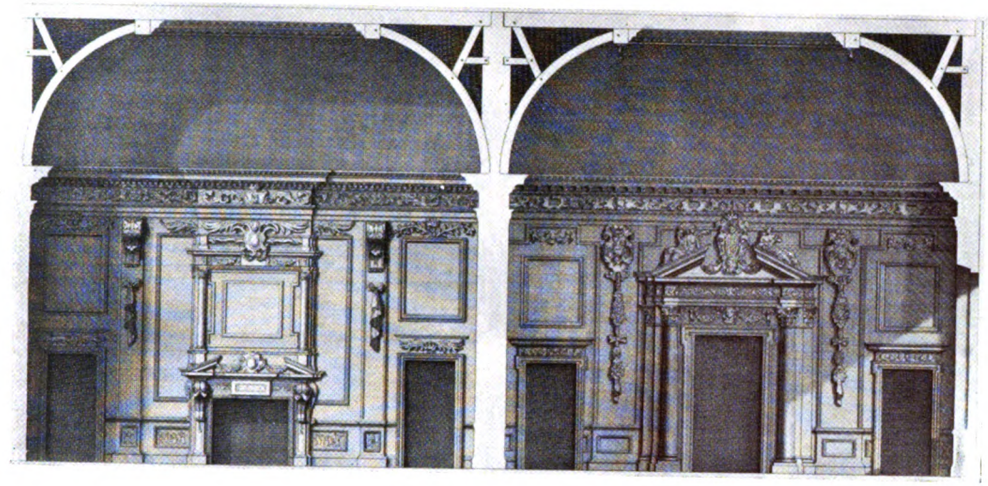
295 – 296. Franz Heisig. Entwürfe für Wanddekorationen

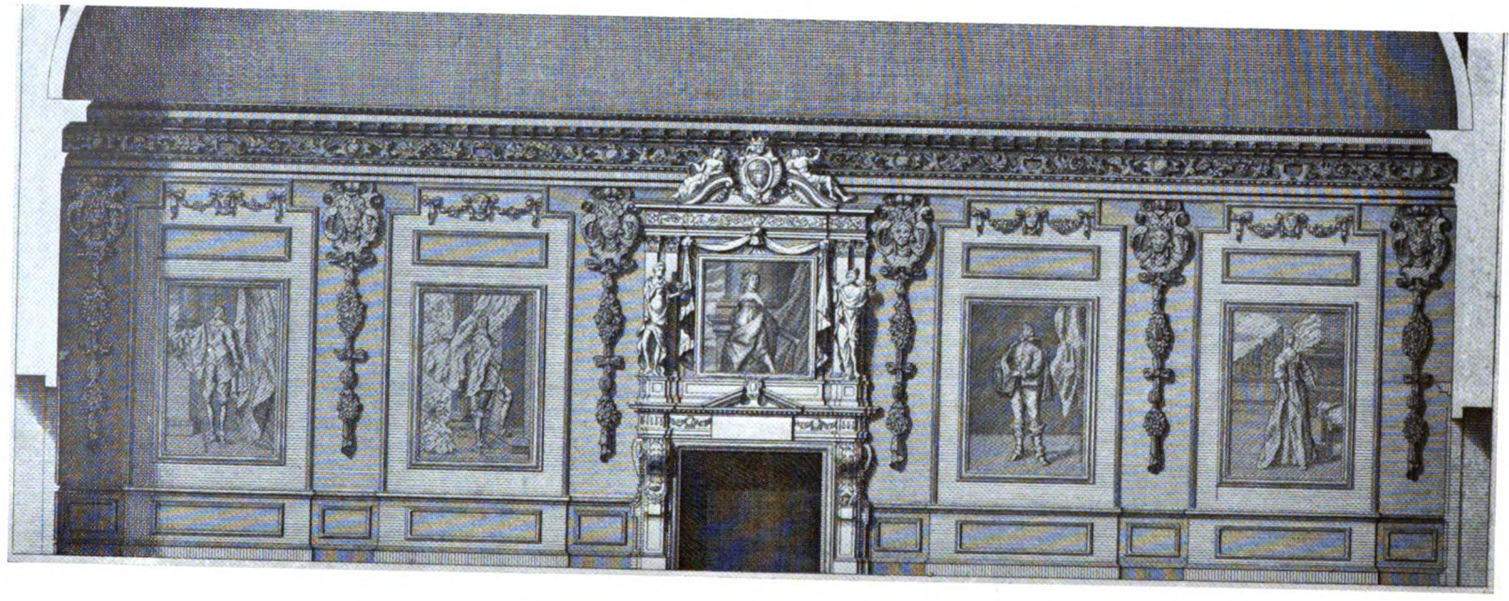


297–298. Aus dem »Journal des Luxus und der Moden« Leipzig 1797. Tür und Fensterwand des Saales

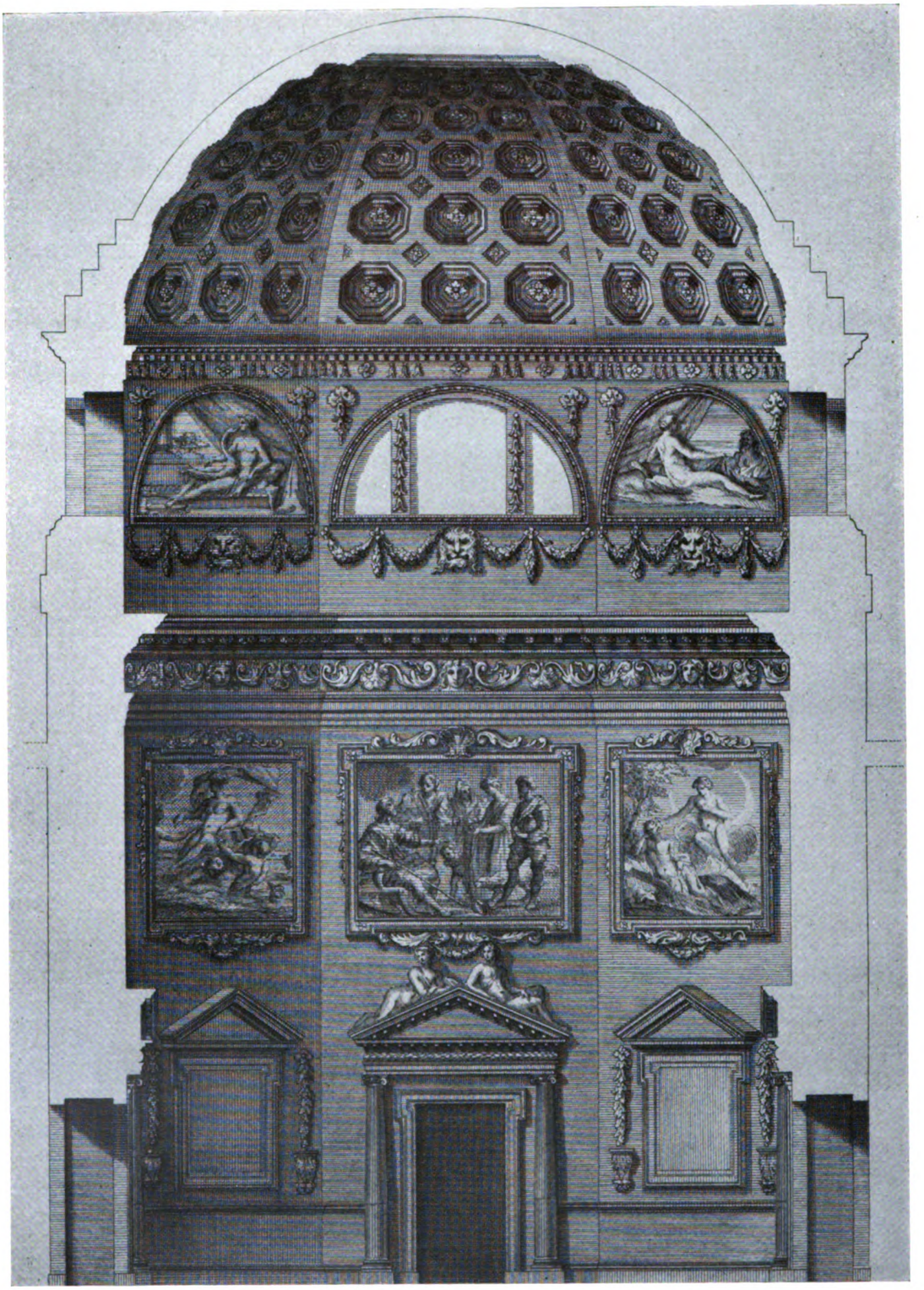


299. Aus dem »Journal des Luxus und der Moden« Leipzig 1797. Wand eines Saales

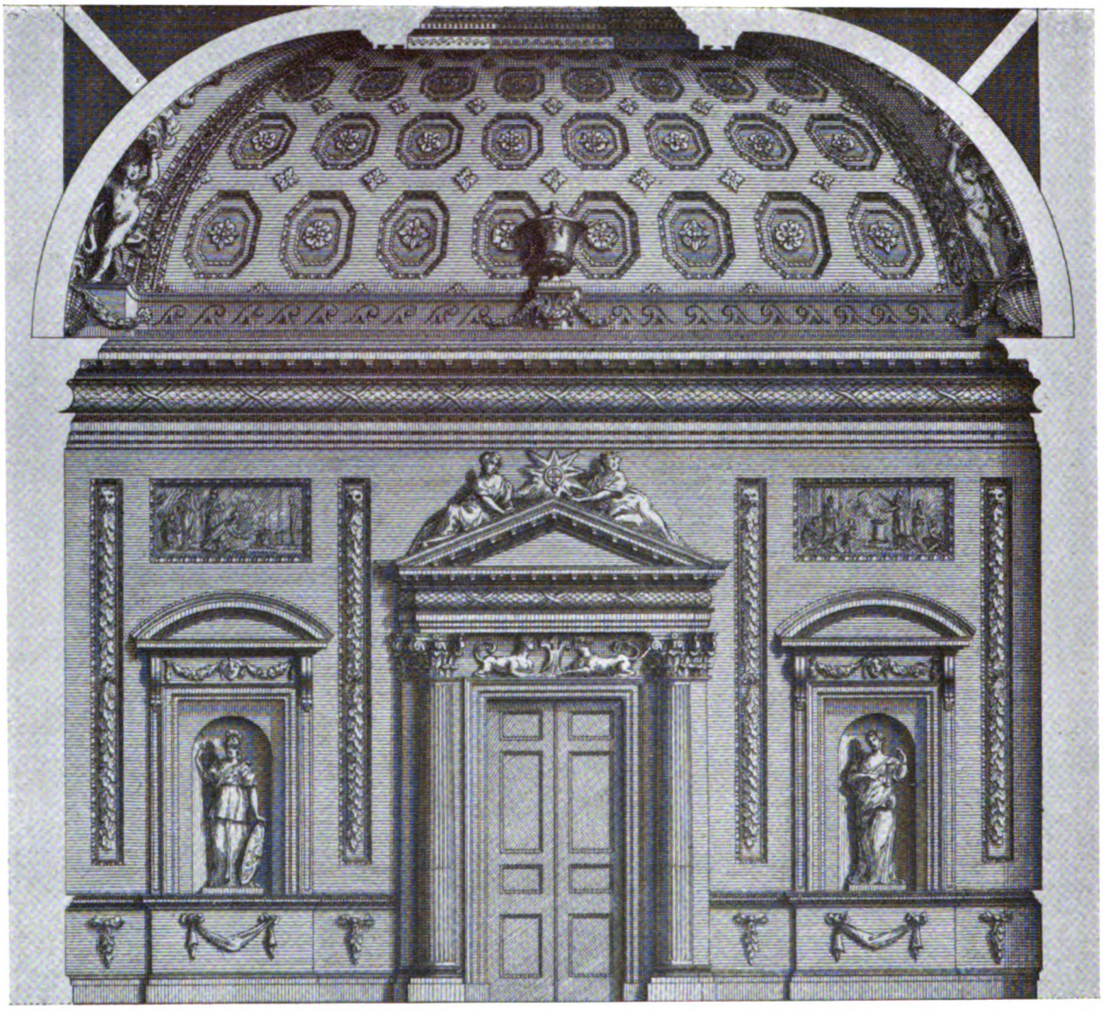




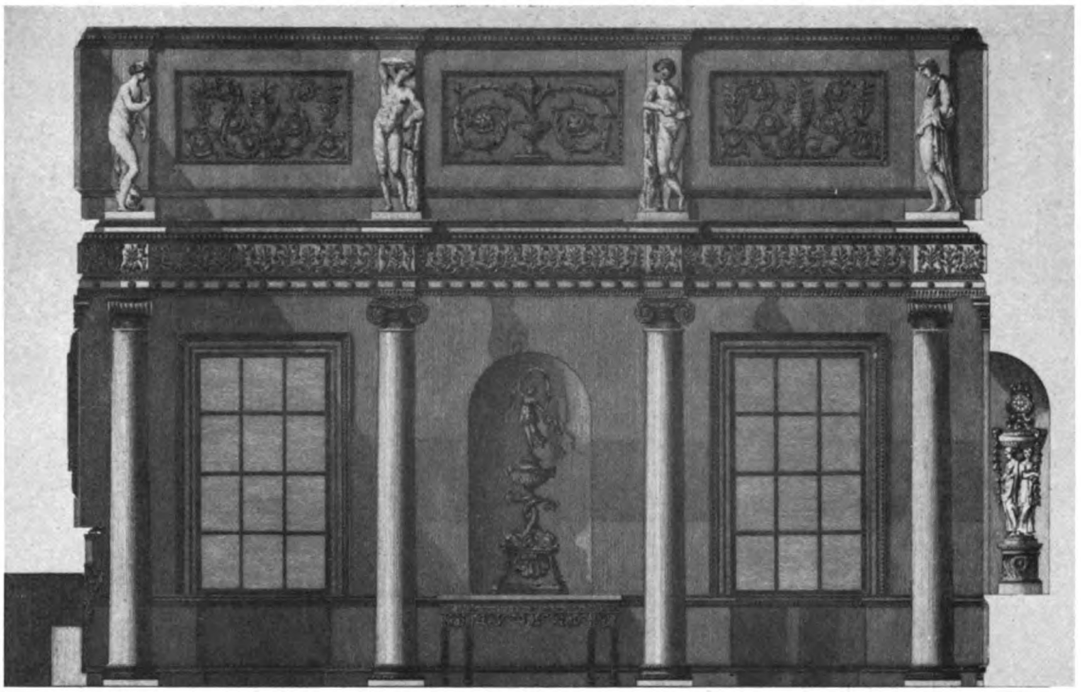
300–301. Inigo Jones. Wanddekorationen des Speisesaales des Schlosses Wilton in Wiltshire

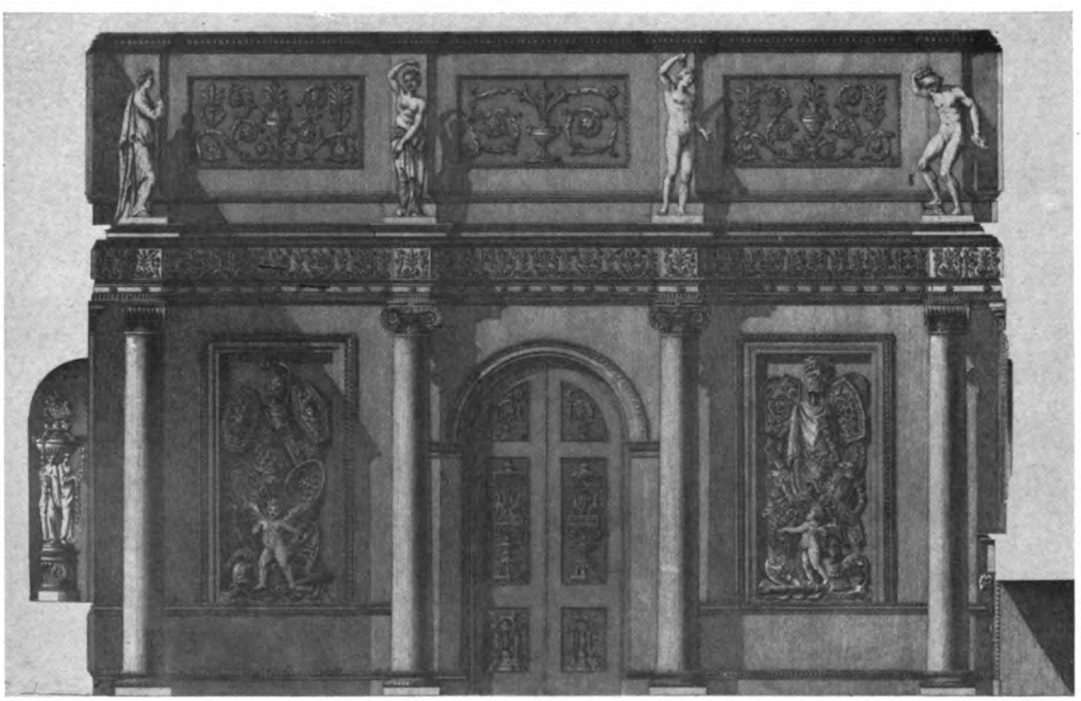


302. Inigo Jones. Halle eines Schlosses

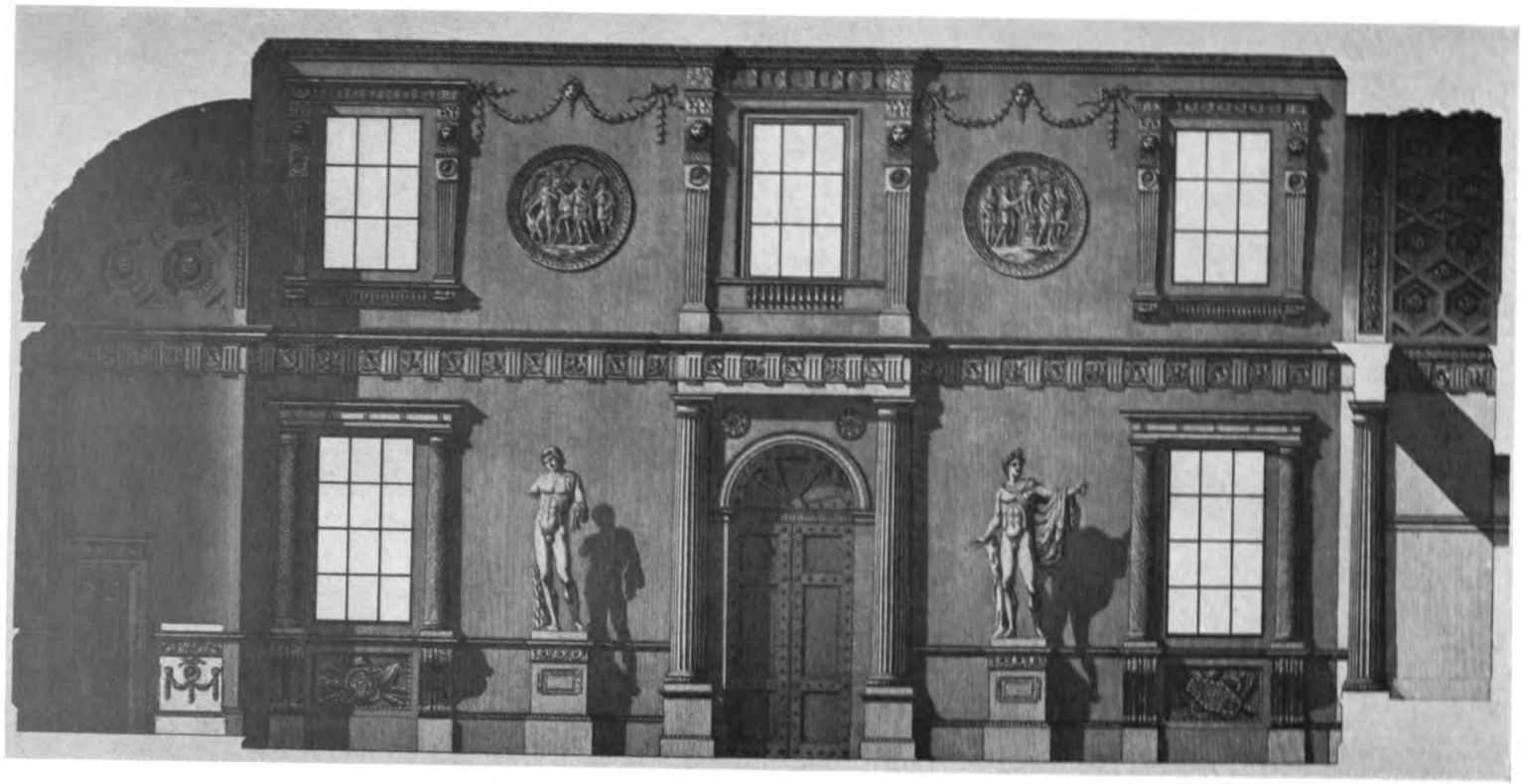


505. Robert Adam. Schmalseite eines Vorsaales

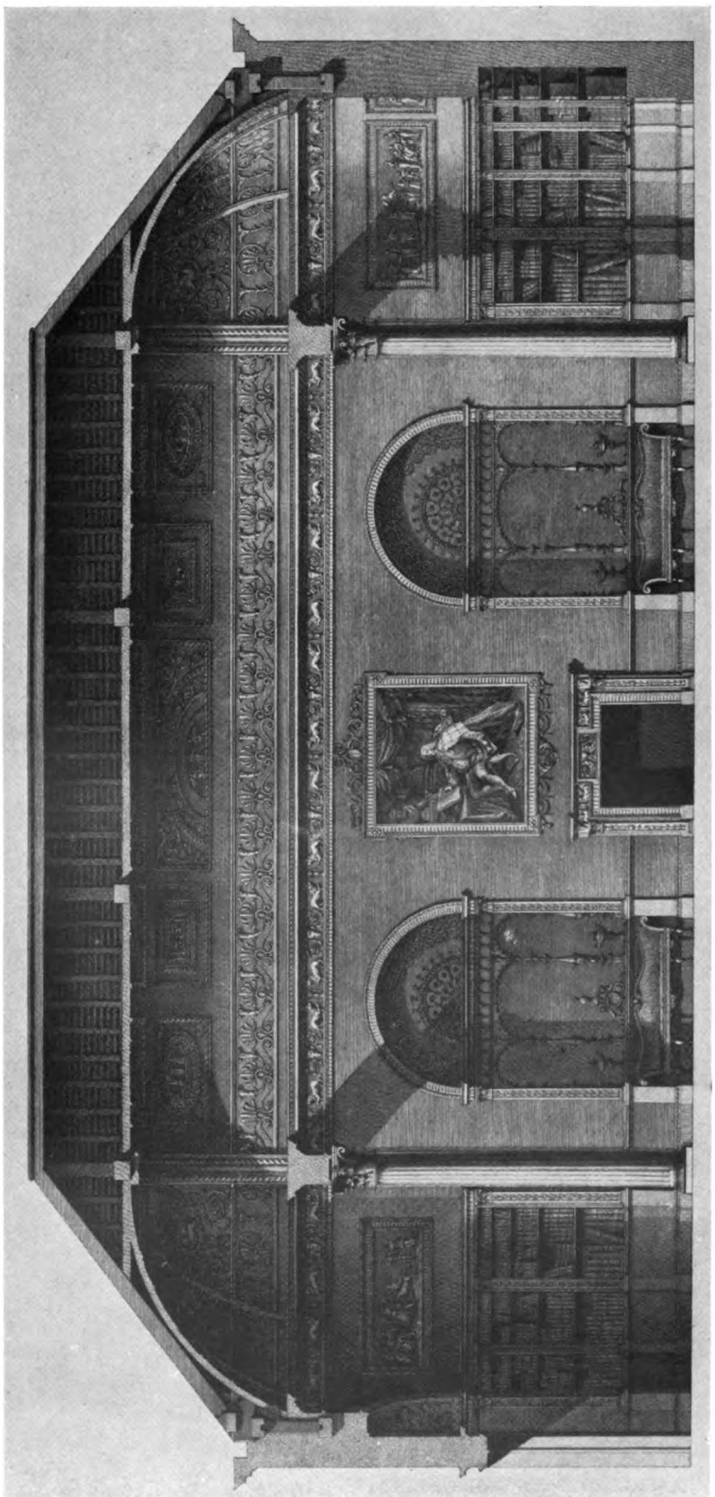




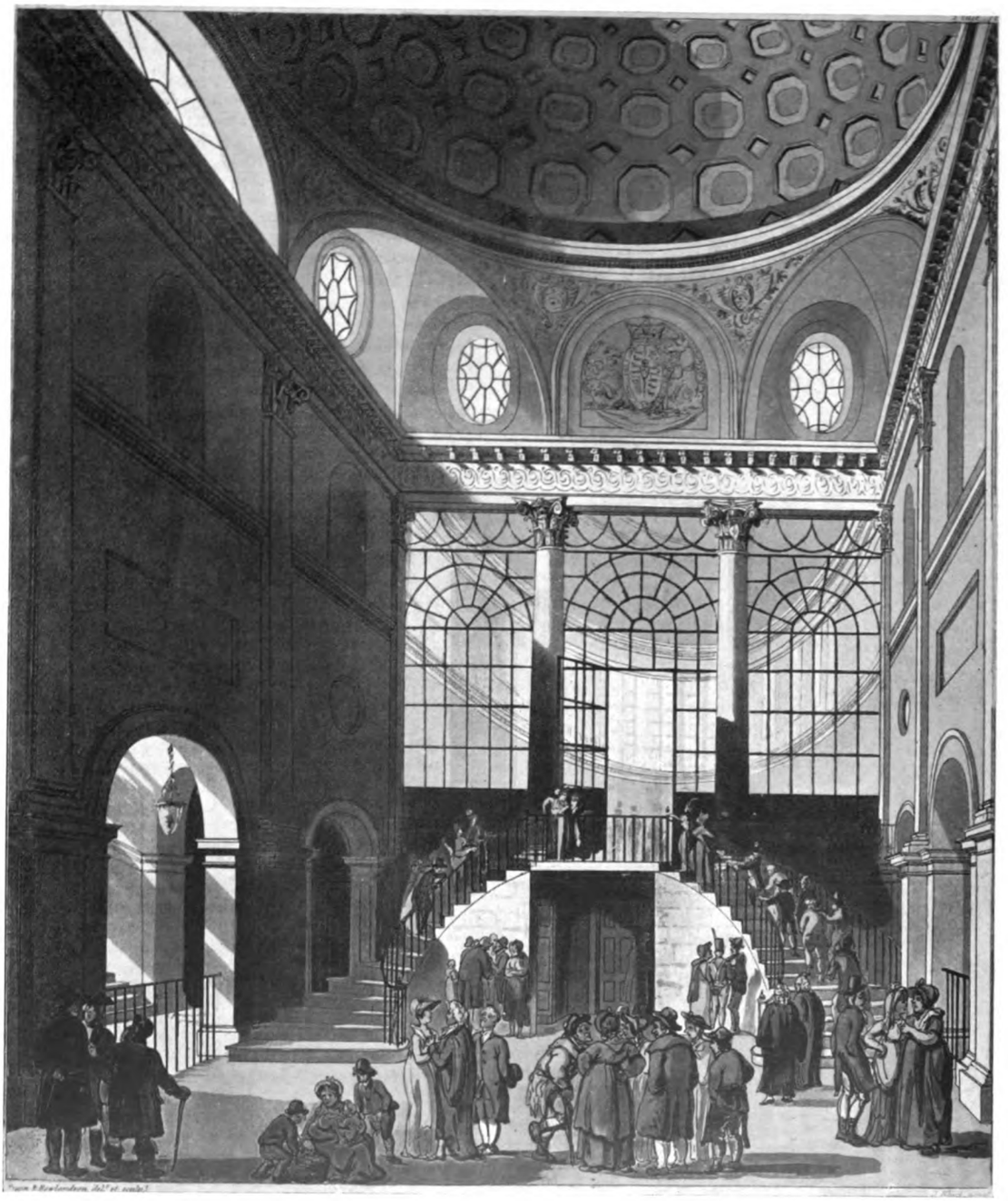
304–305. Robert Adam. Schmalseiten des Vestibüls zum Hause Sion (Middlesex)



306. Robert Adam. Längsseite des Vestibüls zum Hause Sion (Middlesex)

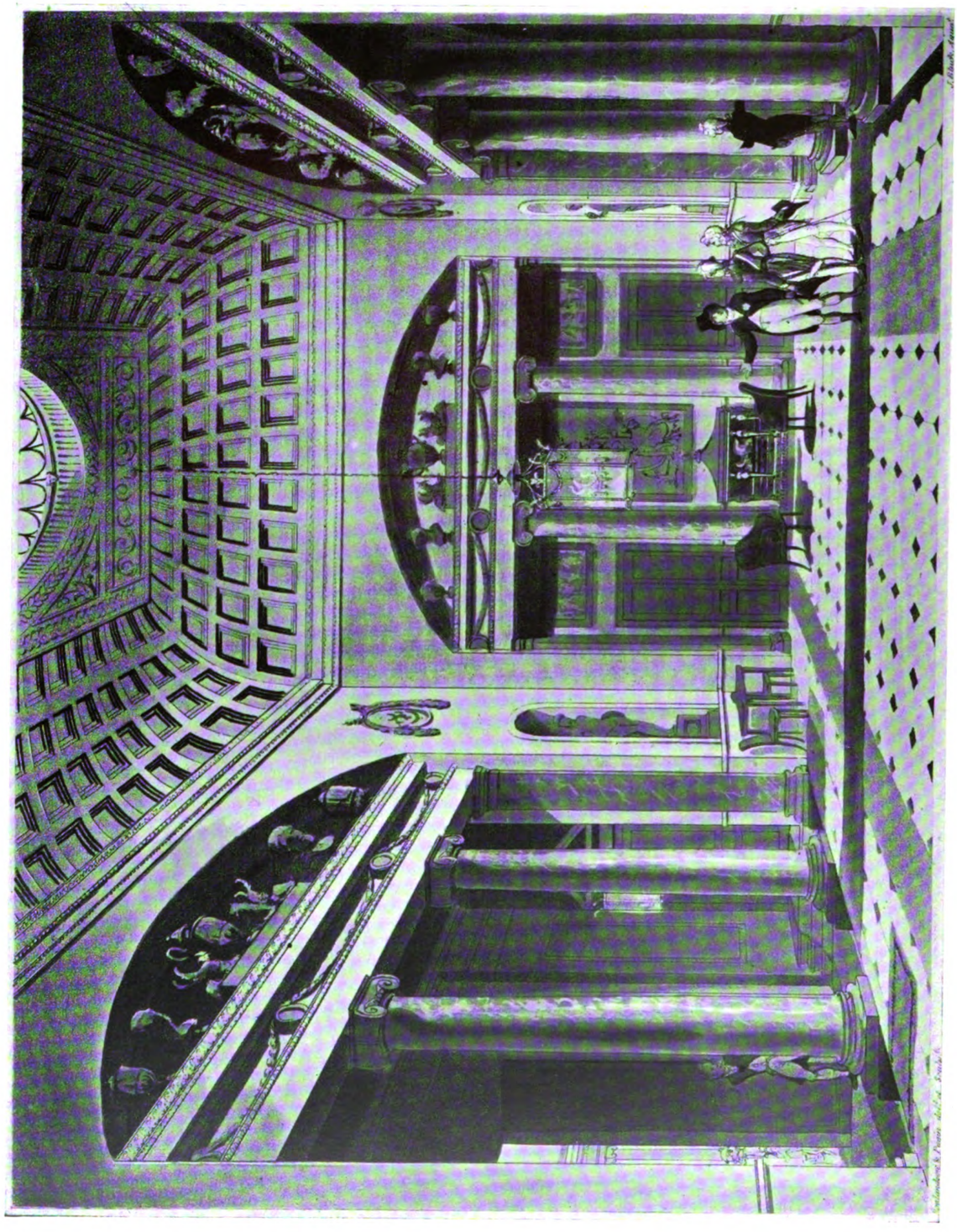


507. Robert Adam. Bibliothekssaal der Villa Kenwood für Lord Mansfield

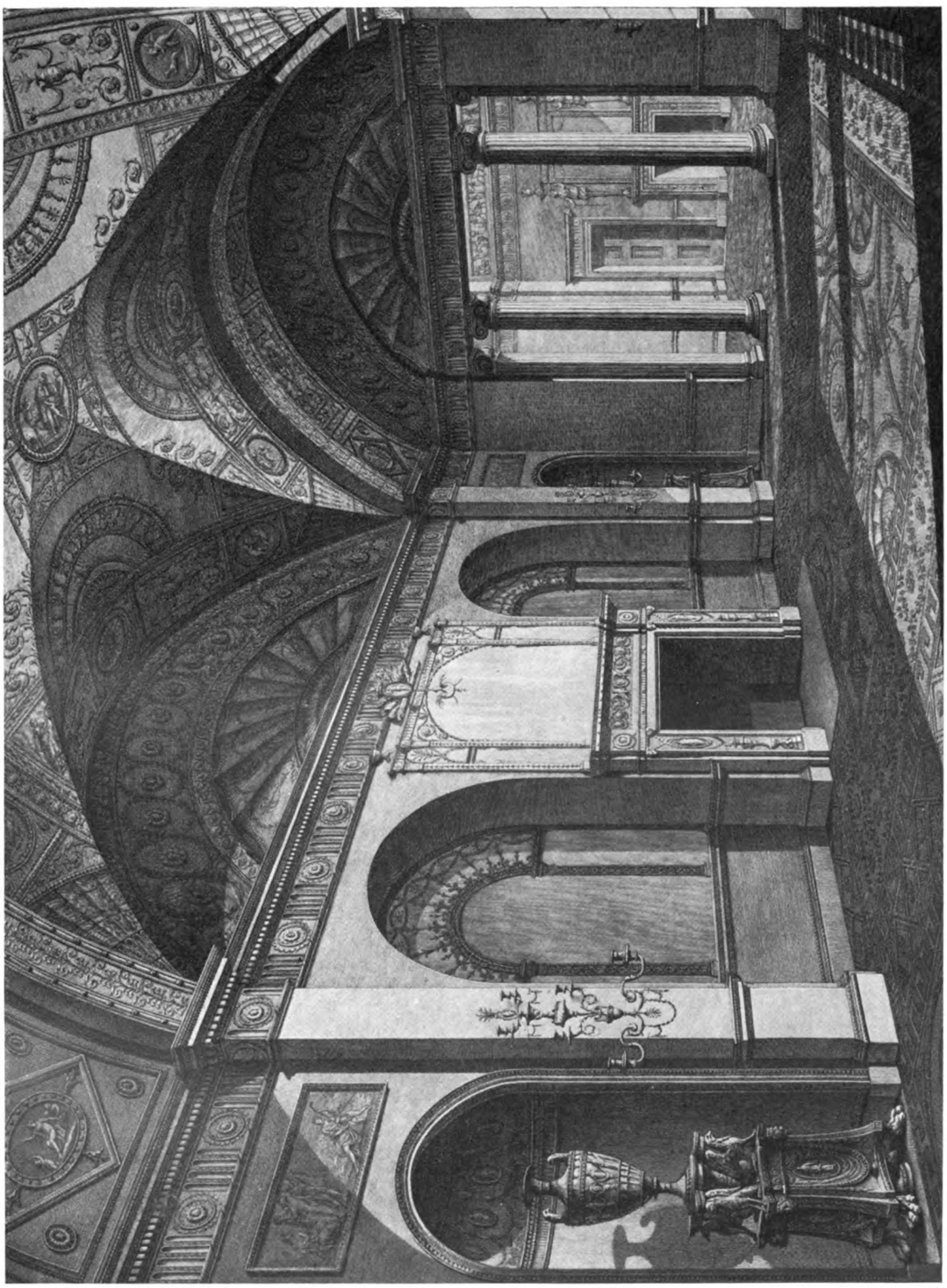


308. Englischer Meister des 18. Jahrhunderts. Treppenhaus im Session House zu Clerkenwell

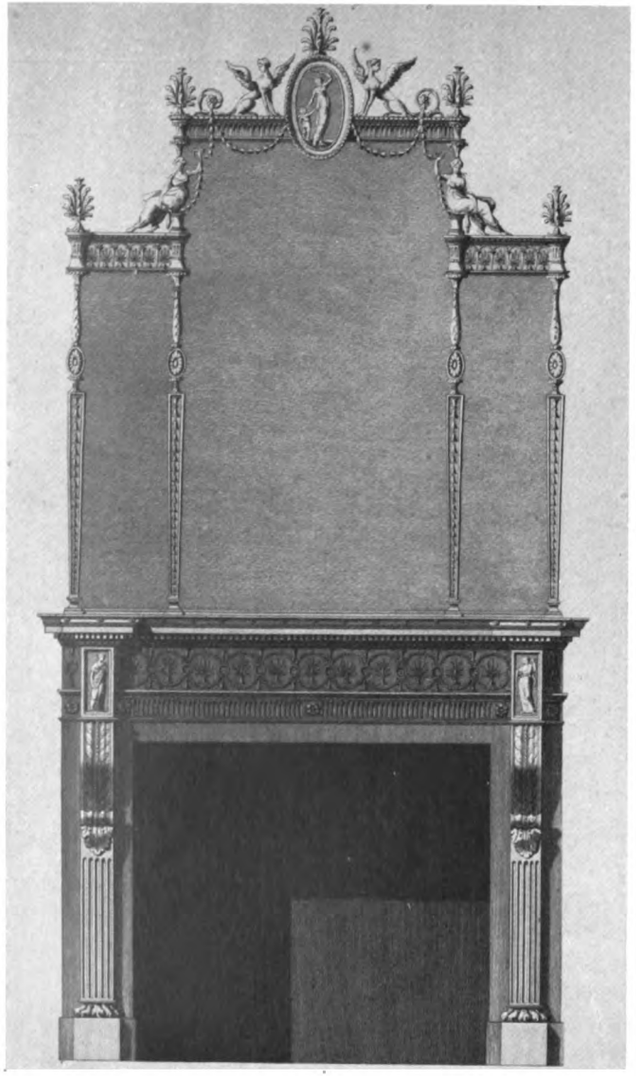
309. Pierre Puget (?). Treppenhaus im Montague House, London



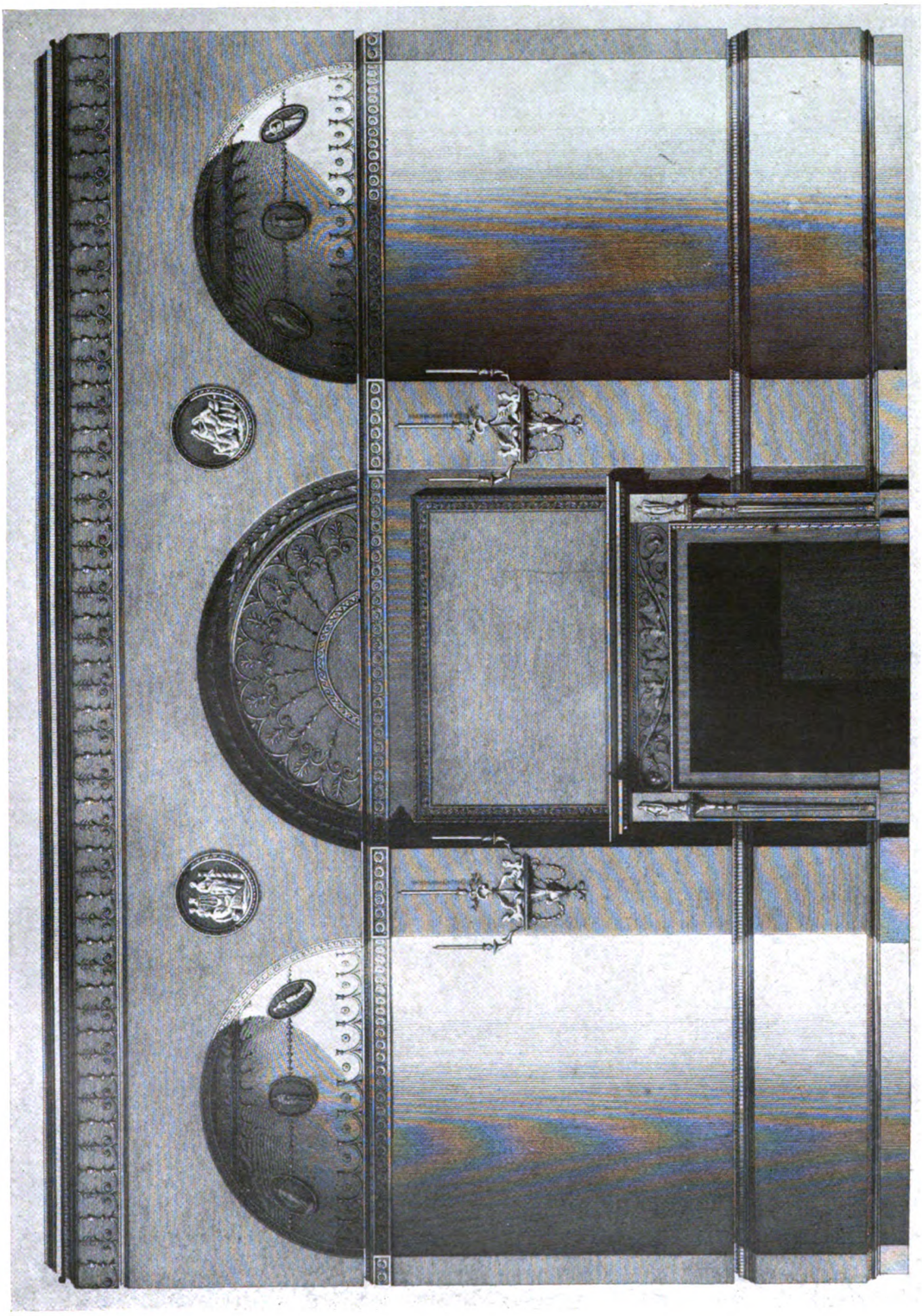
510. Holland der Aeltere. Halle im Carlton House zu London



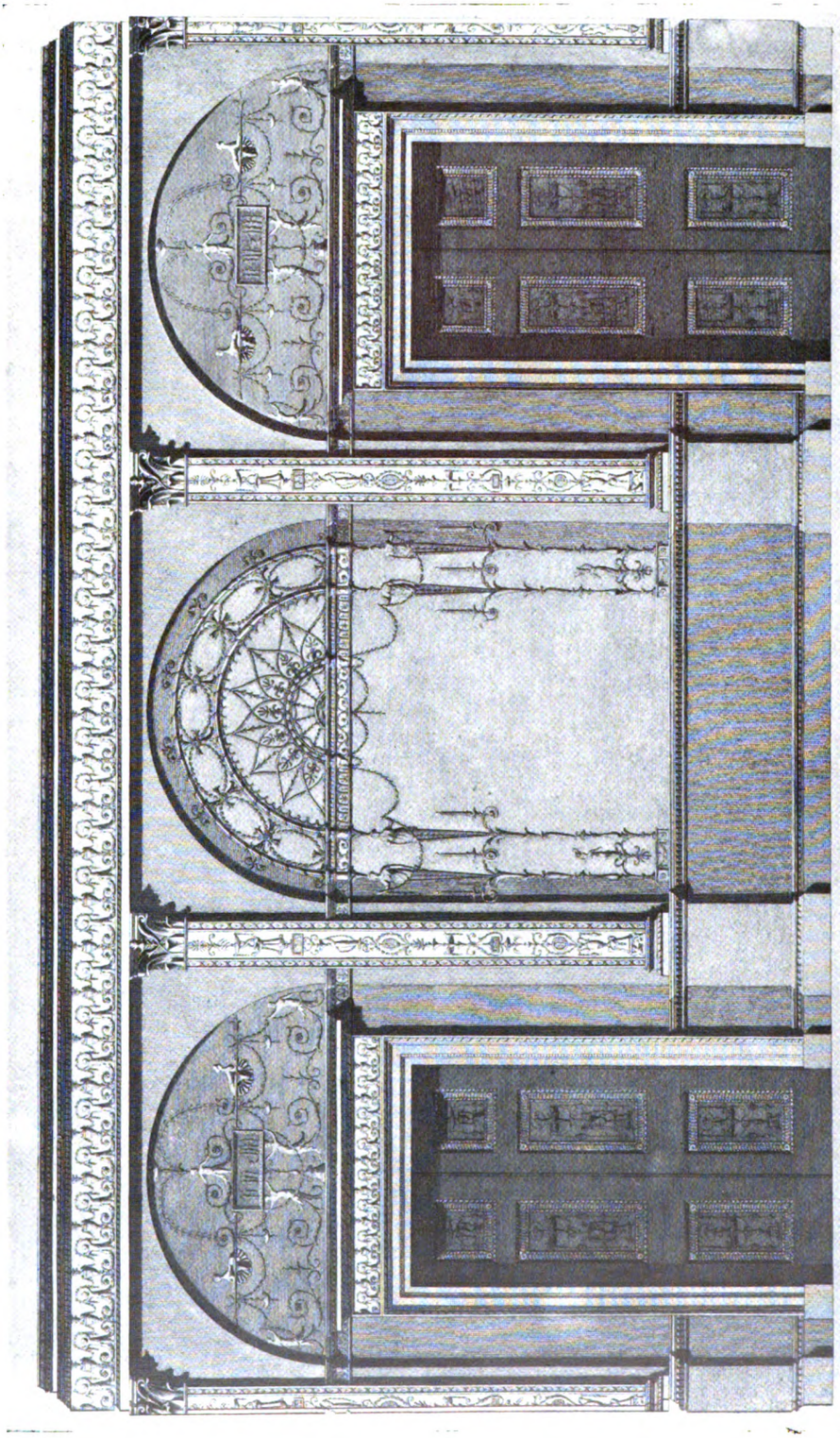
511. Robert Adam. Entwurf für einen grossen Saal



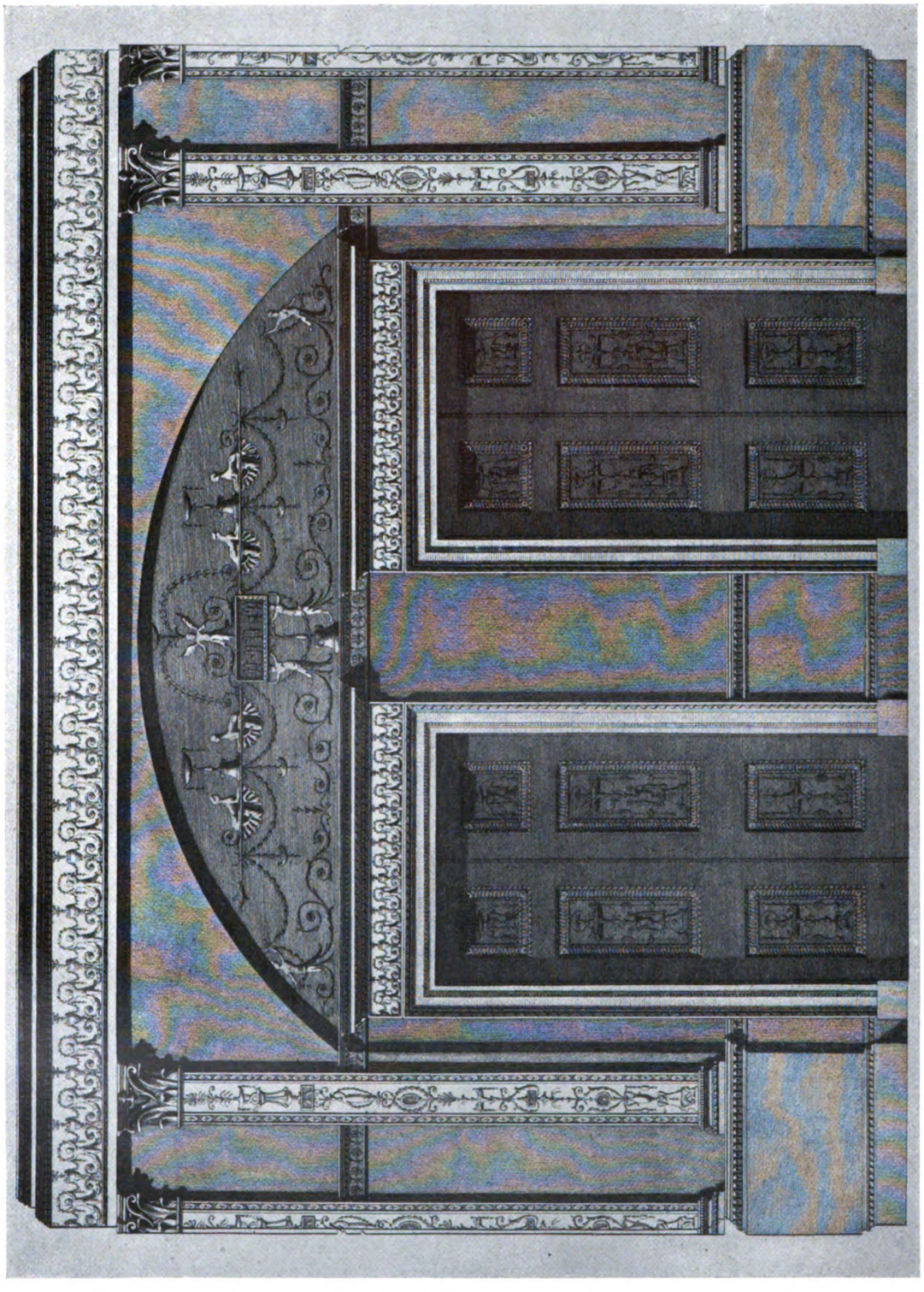
312–313. Robert Adam. Entwürfe für Kaminspiegel



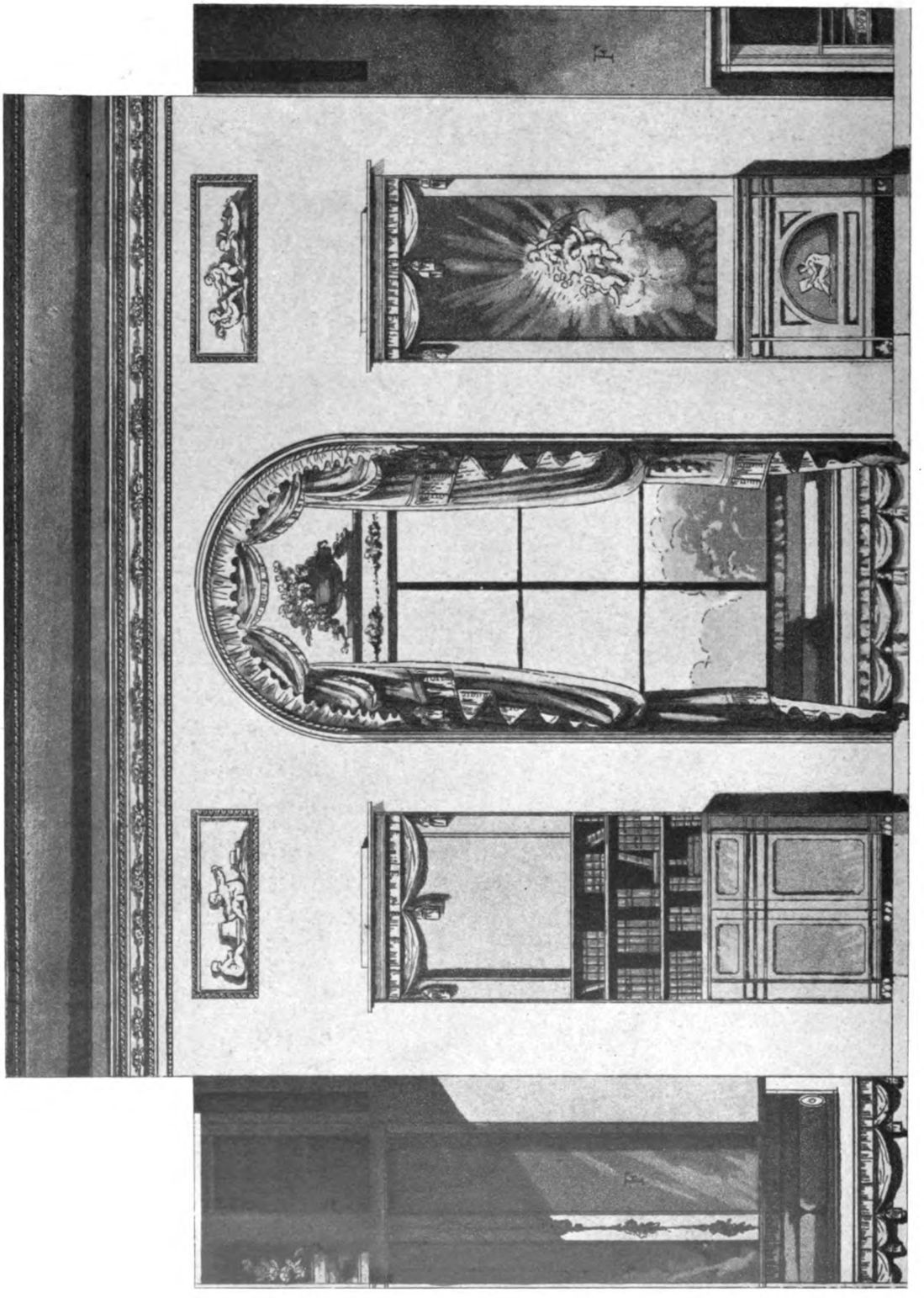
514. Robert Adam. Kaminseite eines Vorzimmers im Hause des Earl of Derby in London



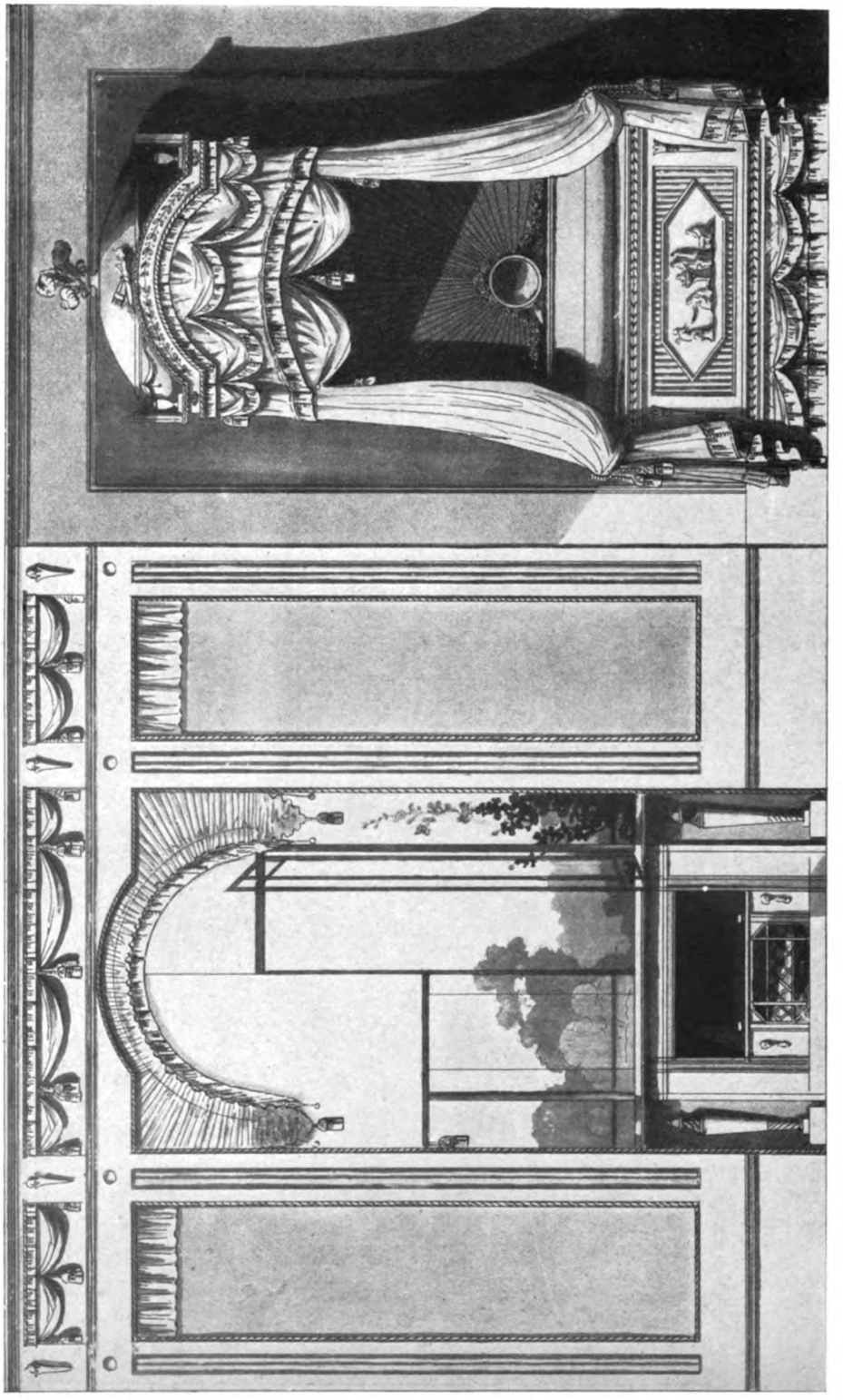
515. *Robert Adam. Spiegelwand eines Gesellschaftszimmers im Hause des Earl of Derby, London*



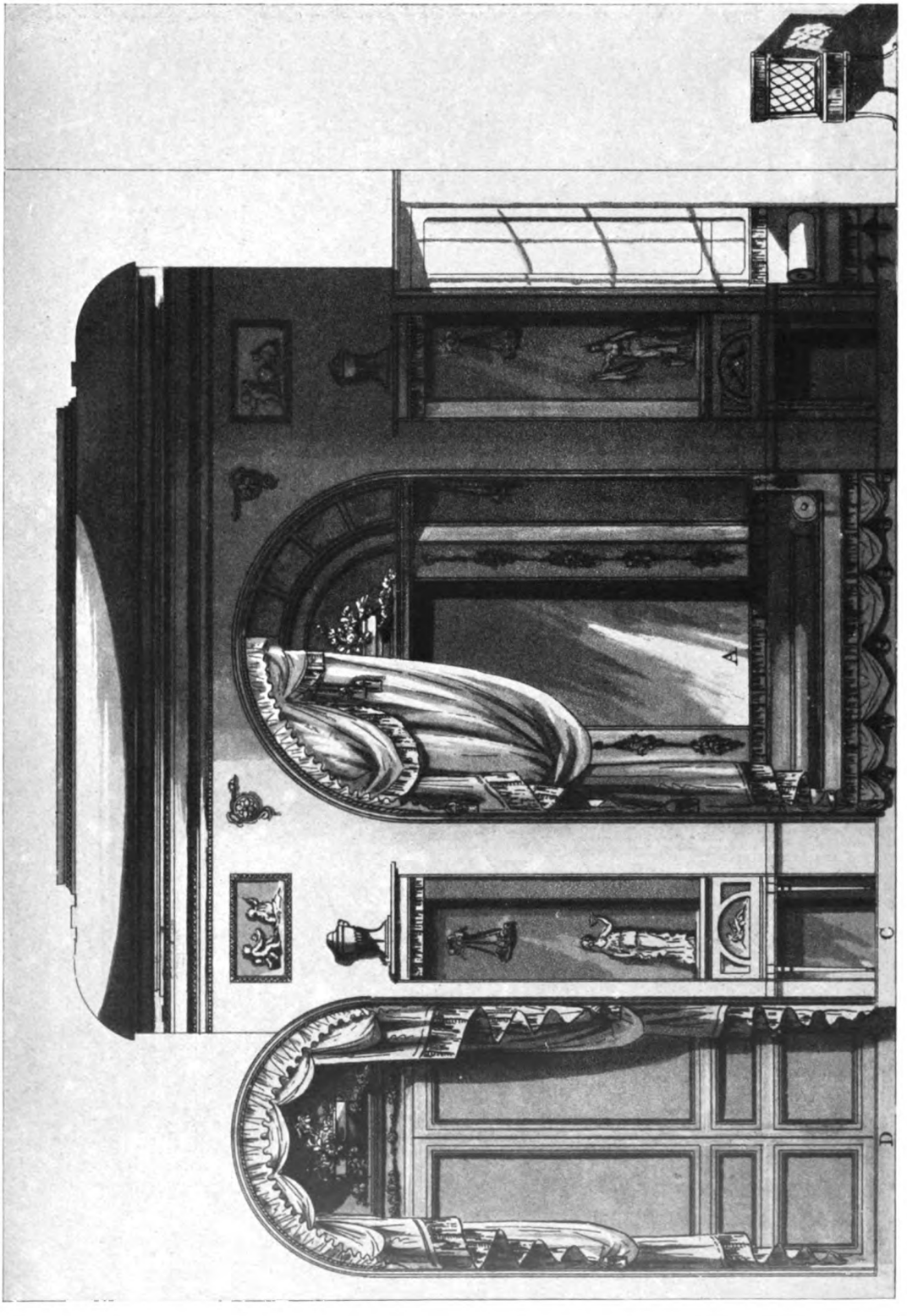
516. Robert Adam. Eingangswand eines Gesellschaftszimmers im Hause des Earl of Derby, London



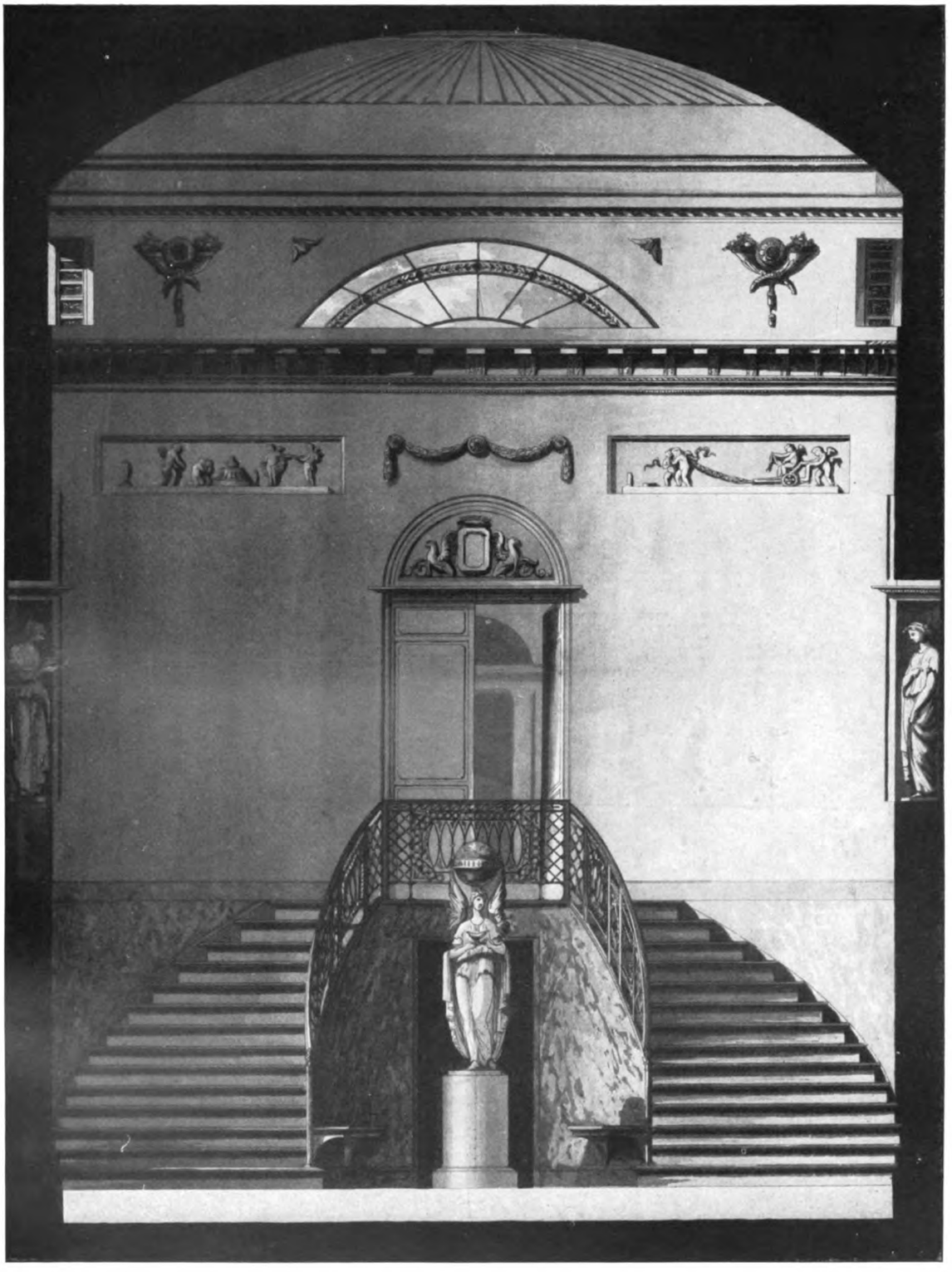
517. Aus einem englischen Vorlagebuch 1801. Entwurf für einen Wohnraum



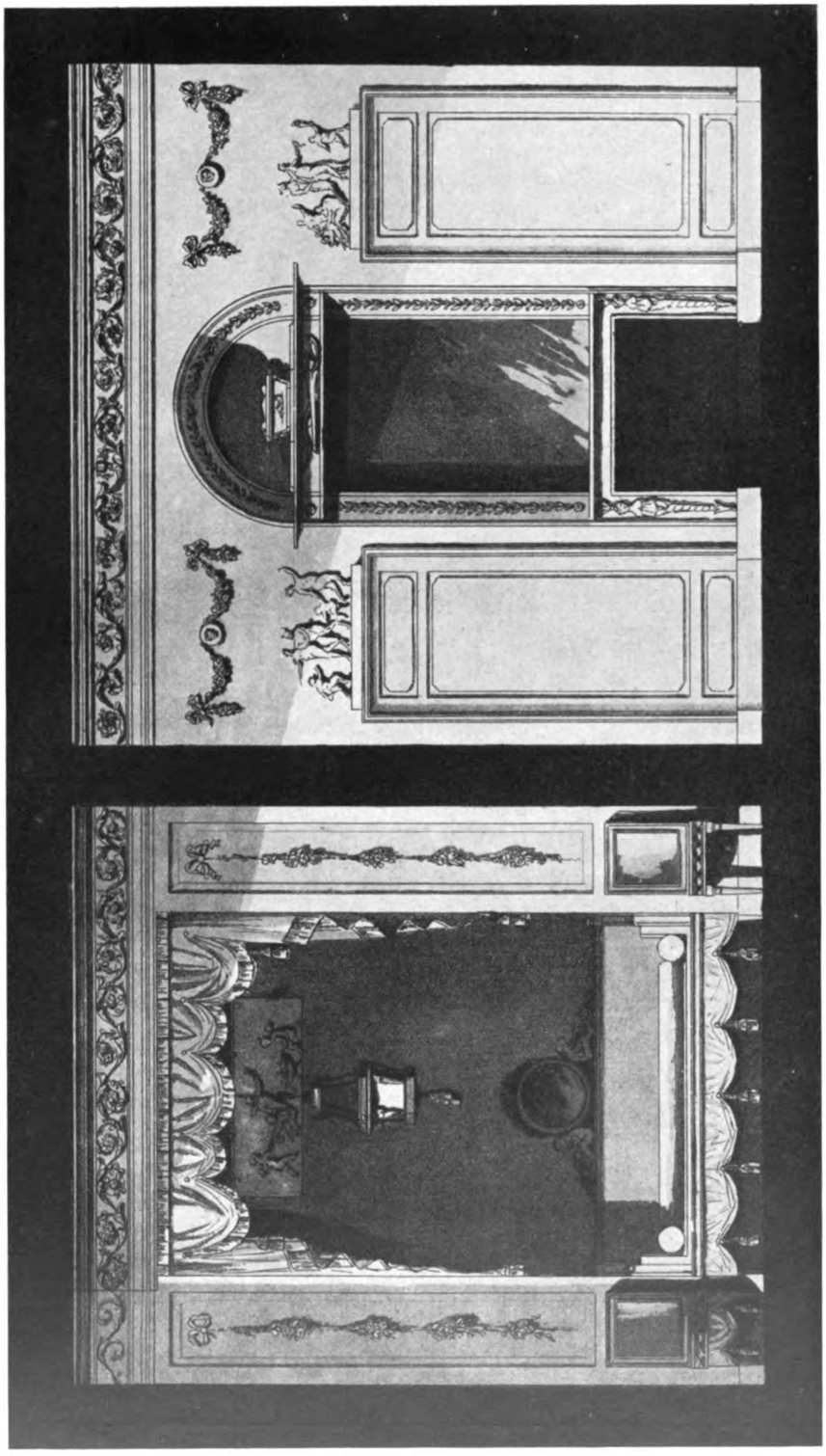
518. Aus einem englischen Vorlagebuch 1801. Entwurf für ein Schlafzimmer



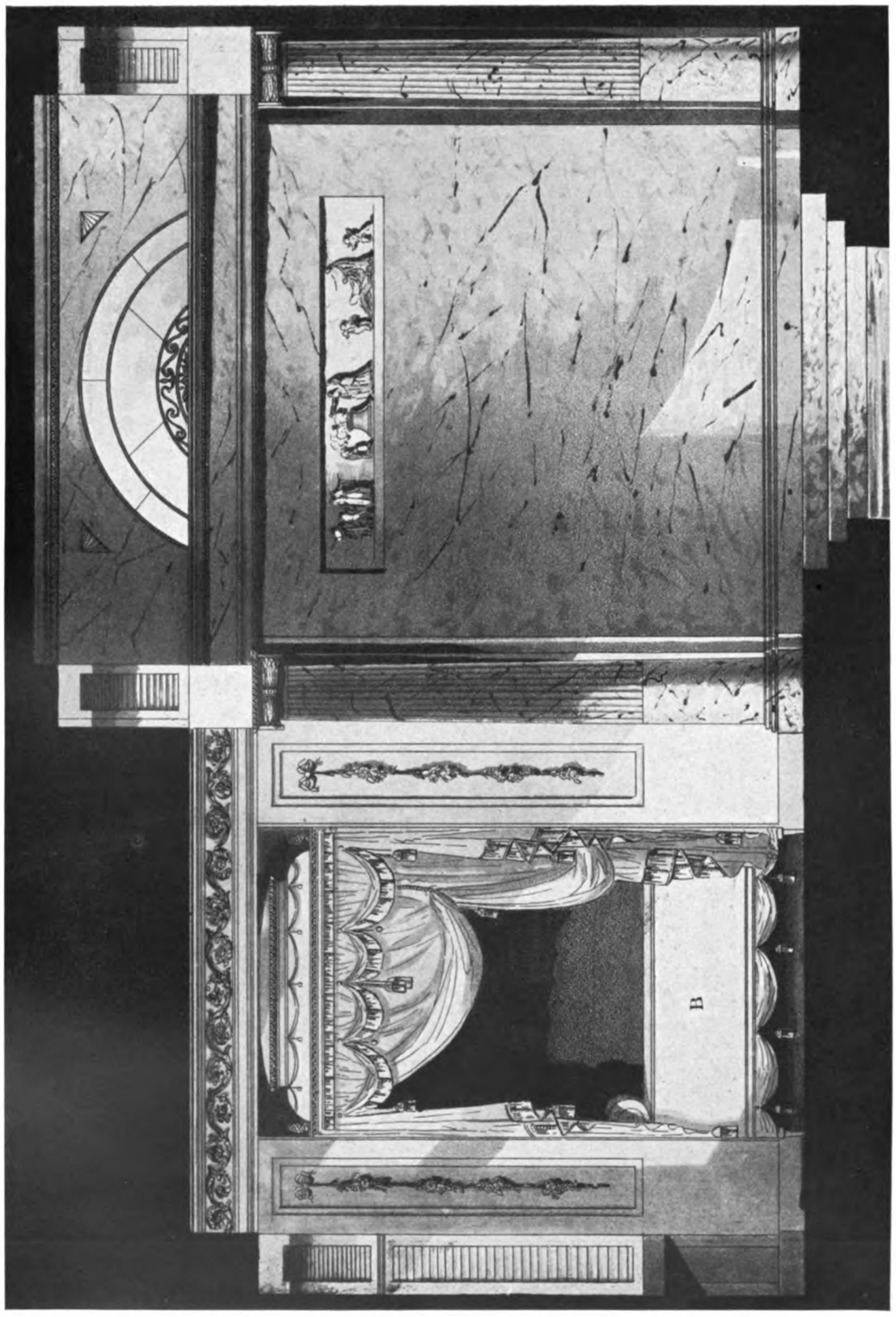
519. *Aus einem englischen Vorlagebuch 1801. Entwurf zu einem Wohnzimmer*



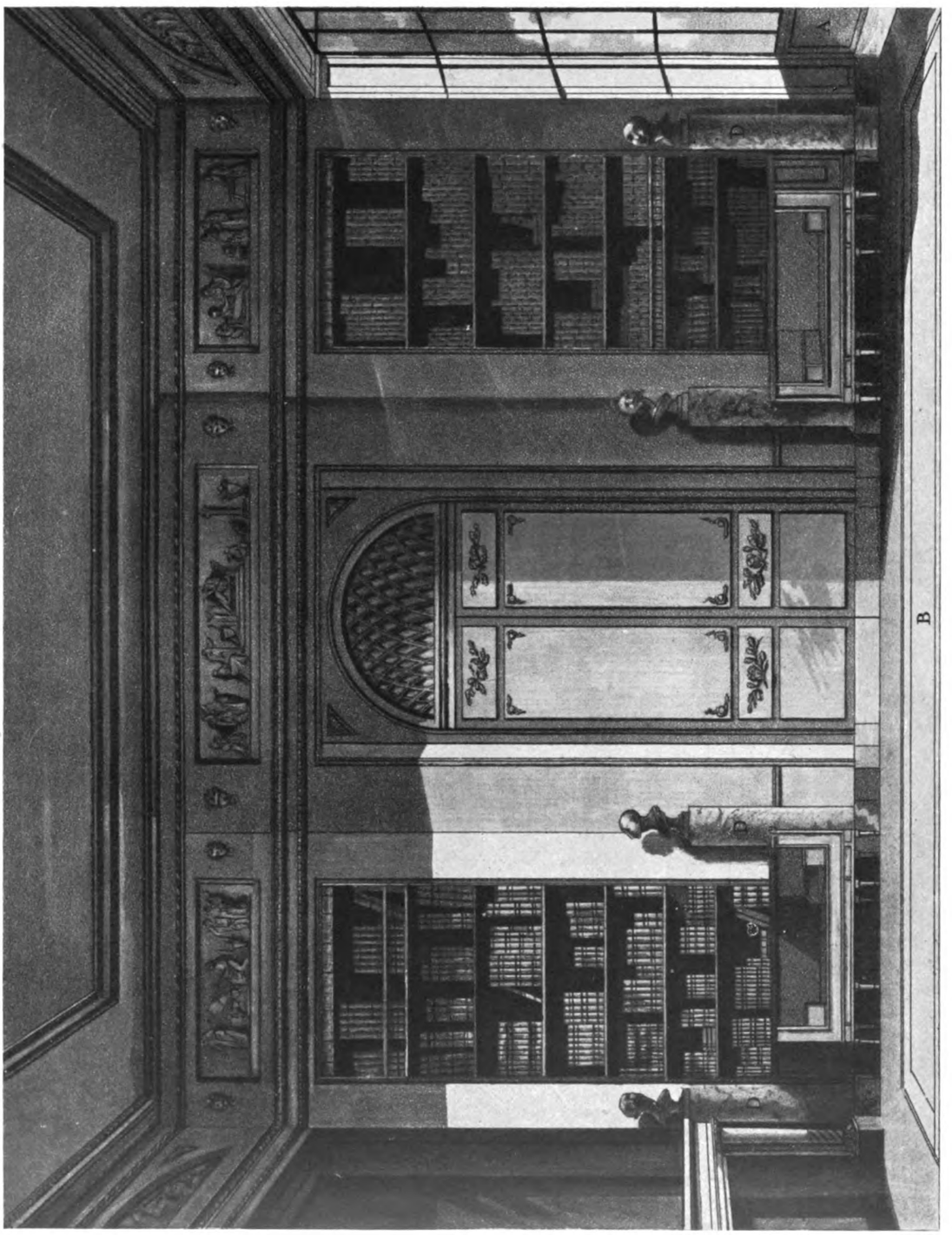
520. Aus einem englischen Vorlagebuch. Entwurf zu einem Treppenhaus



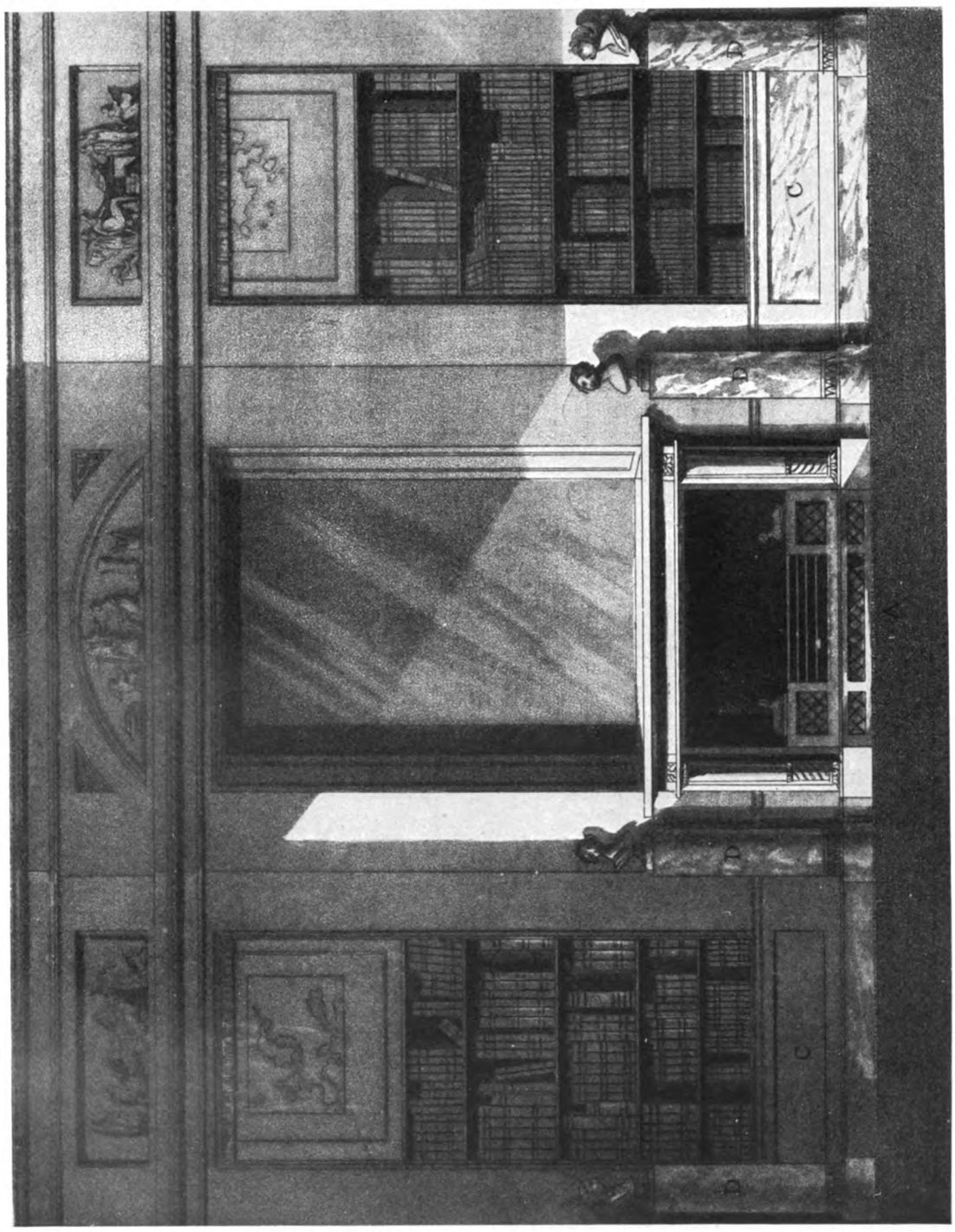
521. *Aus einem englischen Vorlagebuch. Entwurf für ein Badezimmer*



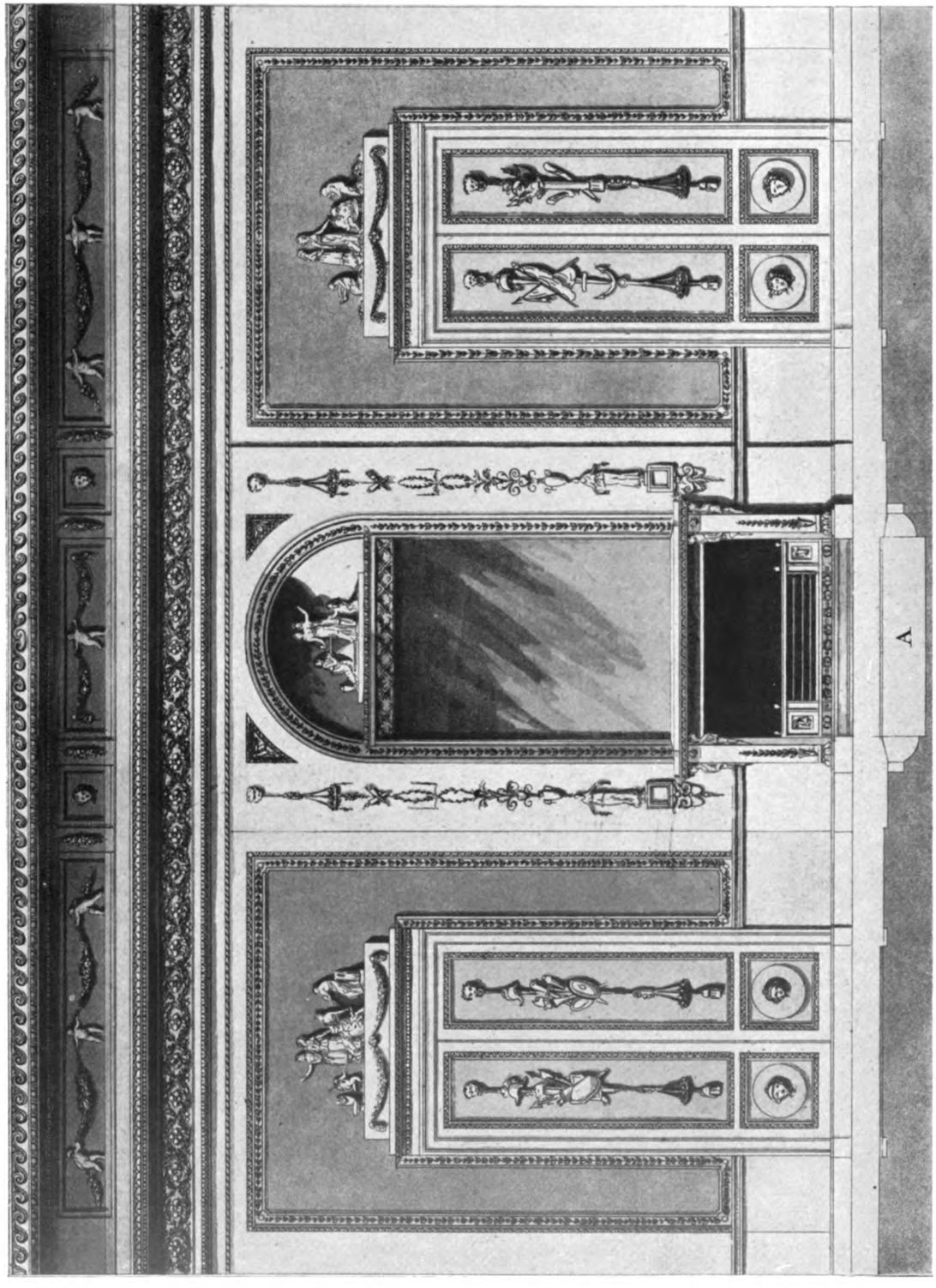
522. *Aus einem englischen Vorlagebuch 1801. Entwurf für ein Badezimmer*



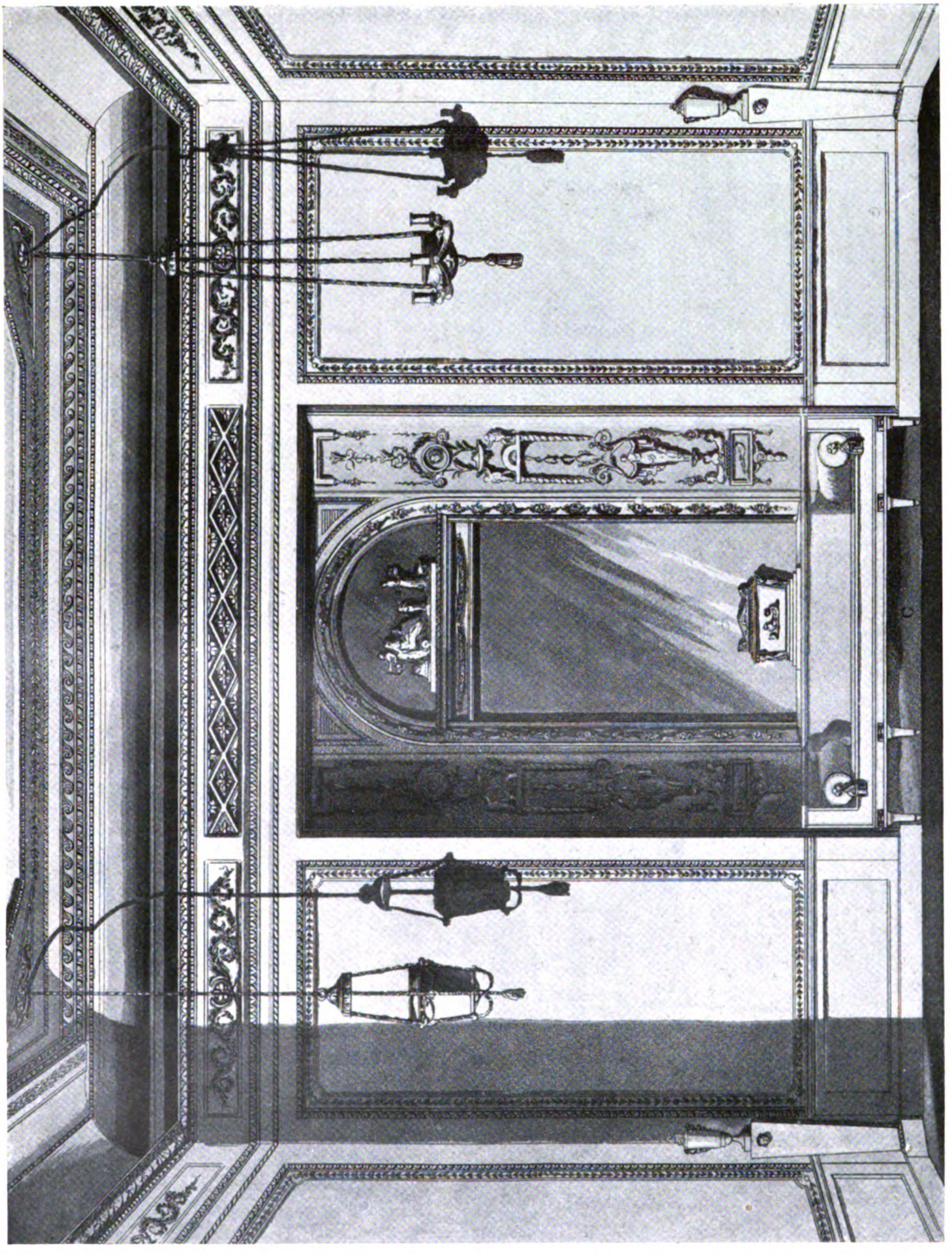
525. *Aus einem englischen Vorlagebuch 1801. Entwurf zu einem Bibliothekzimmer (Eingangsseite)*



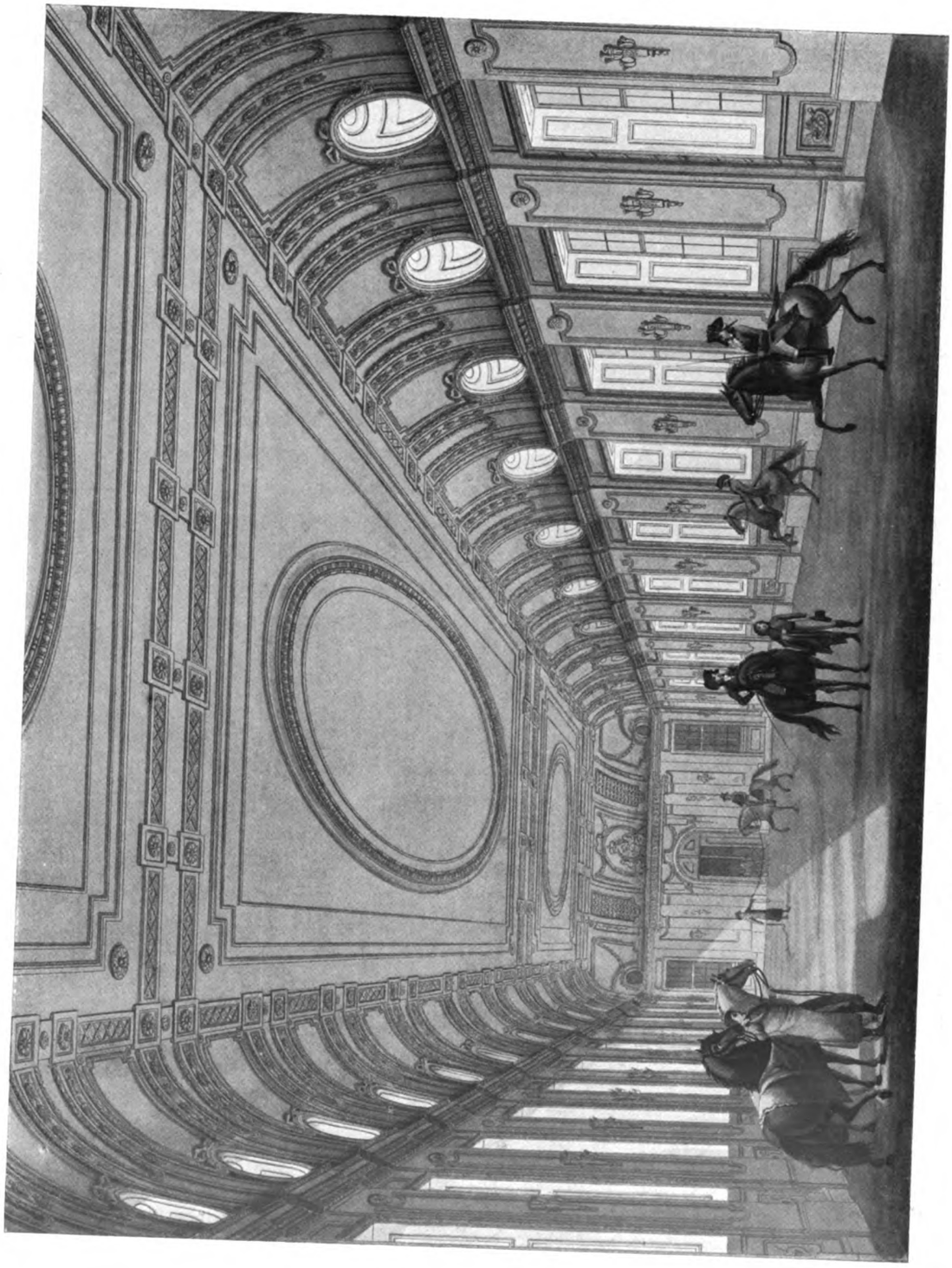
324. Aus einem englischen Vorlagebuch 1801. Entwurf zu einem Bibliothekzimmer (Kaminseite)



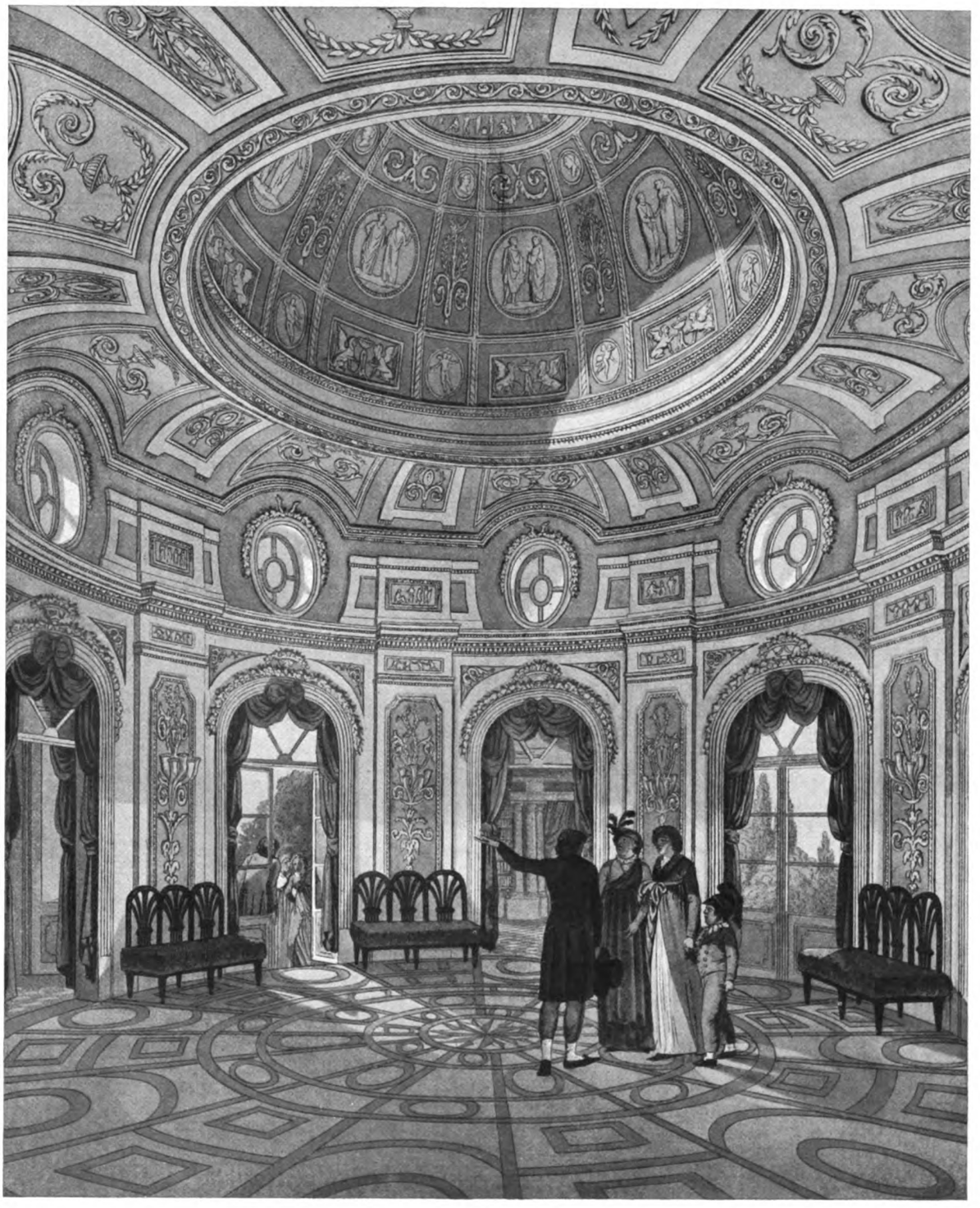
525. *Aus einem englischen Vorlagebuch 1801. Entwurf für die Wand eines Speisesaales.*



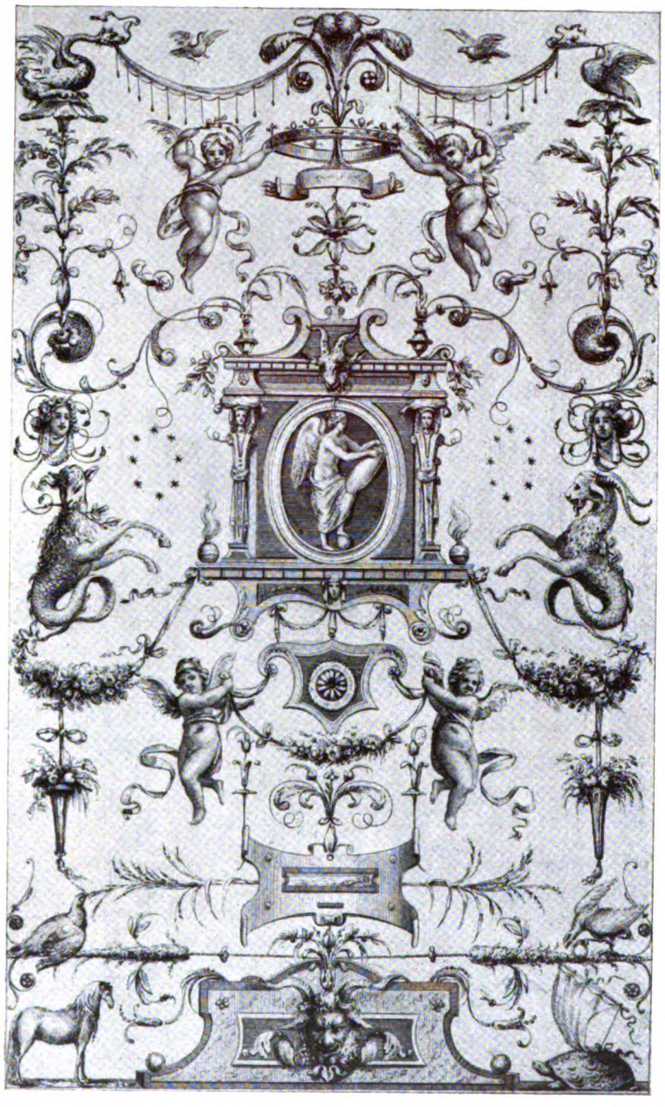
526. *Aus einem englischen Vorlagebuch 1801. Entwurf für ein Zimmer mit Nische*



527. R. F. H. Fischer. Reitsaal im Schloss Hohenheim



328. R. F. H. Fischer. Kuppelsaal im Schloß Hohenheim



Giovanni da Udine. Wandfüllung mit Grotesken

ANMERKUNGEN

(Die vorangestellten Zahlen beziehen sich auf die laufenden Nummern der Abbildungen)

1. Louis Leveau (1612—1670). Grundlegender Neuerer der Raumdisposition kleinerer Schlösser in der Zeit Ludwigs XIV. Hôtel Lambert de Thorigny (rue St. Louis 2) für den ersten Gerichtsbeamten unter Mazarin 1649 gebaut. — Charles Lebrun (1619—1690). 1642—1648 in Italien Studium der italienischen Barockdekorationen. Erste große Arbeit 1649 die abgebildete „Galerie d'Hercule", welche in der ersten Etage liegt und durch ein ovales Vestibül mit der Haupttreppe verbunden ist. Kupferstich aus: „La Galerie de Mr le Président Lambert représentant l'apothéose d'Hercule ... peint ... par Charles le Brun" (2. Teil des Werkes, aus dem Nr. 2 genommen ist).

2. Eustache Lesueur (1617—1655 Paris). „Cabinet des Muses" in der zweiten Etage (chambre à l'italienne). Kupferstich aus dem 1. Teil des Werkes: „Les peintures de Charles le Brun et d'Eustache Le Sueur, qui sont dans l'Hôtel ... Lambert" Paris 1740.

3. Derselbe. „Cabinet de l'Amour". Auf der Kaminseite die Amorgeschichte.

4. Lebrun (vgl. Nr. 1). Aus dem Werk: „La grande Galerie de Versailles ... peint par Charles le Brun" Paris 1752 (52 Kupferstiche Gr. Fol.). Medaillon stellt dar die Niederlage der Türken in Ungarn durch die Königlichen Truppen.

5. Derselbe. Aus demselben Werk. Medaillon stellt dar die Anerkennung der Vorherrschaft Frankreichs durch Spanien.

6—7. Derselbe. Aus demselben Werk.

8—10. Derselbe. Gegenüber Italien wird das Streben deutlich, Decke und Wand in eine strengere Einheit zusammenzubringen. Am besten gelungen in der späteren „Galerie des Glaces" (Versailles 1679—1684); nicht ohne Einfluß Mansards, der seit 1674 die Bauten in Versailles leitete. Die Gesandtentreppe lag im rechten Hofflügel des Schlosses und wurde 1750 abgebrochen. Eine gute Analyse der Konstruktionsprinzipien bei H. Rose, Spätbarock (1923). Aus dem Werk: „Grand Escalier du château de Versailles dit Escalier des Ambassadeurs, ordonné et peint par Charles le Brun". Paris 1721 bis 1725, 24 Kupfertafeln in Gr. Fol.

11. Derselbe. Aus demselben Werk. Eine Inhaltsangabe der Historien und Allegorien bei H. Rose, Spätbarock S. 223. Herkules und Minerva stützen den Globus, welcher mit den drei Lilien und der Krone Frankreichs geschmückt ist. Die Muse Klio und Polymnia sitzen unten. Die vier Karyatiden sind Mai, Juni, Juli, August. Die oberen Reliefs (von links nach rechts): Die Bildhauerei arbeitet an der Königsbüste (Malerei in Gold) — Übergang der Franzosen über den Rhein (Malerei in Blau auf Mosaikgrund) — Die Dichtkunst diktiert die Ruhmestaten des Königs (Malerei in Gold).

12. Derselbe. Aus demselben Werk. In der Kehle unten Asien und seine Symbole. Karyatiden: Februar und März. Schiffsschnabel von zwei Viktorien bekrönt, darüber Relief der vigilance (Staatstugend). Oberes Relief rechts: Ludwig XIV. empfängt alle Nationen der Erde.

13. Derselbe. Aus demselben Werk. In der Kehle Afrika mit ihren Symbolen (Elefant). Karyatiden: Oktober und November. Hinterteil eines Schiffes mit Viktorien, Trophäen und Sklaven. Darüber als Relief die Staatstugend „autorité souveraine". Relief links: Spanischer Gesandter gibt Ludwig XIV. eine Satisfaktion.

14. Derselbe. Aus demselben Werk. In der Kehle: Europa mit ihren Symbolen (auf Trophäen und Pferd). Karyatide: Monat September. Über dem Schiffsschnabel im

Relief die Staatstugend „magnificence". Relief rechts: Ludwig XIV. heilt die Schäden des Rechts, die sich in das Gesetz eingeschlichen haben.

15. Derselbe. Aus dem Werk von Nr. 4.

16—17. Derselbe. Kupferstich aus dem Werk: „La petite Galerie du Louvre du dessin de feu Mr Le Brun ...." (Paris). 42 Kupfertafeln. Die Stuckausführung von François Girardon.

18—19. Derselbe. Deckenzwickel aus dem Hôtel du Chastelet (vgl. Nr. 1). Gemalt von Lesueur. Aus demselben Werk wie Nr. 1. Dargestellt der Triumph des Neptun und der Amphitrite.

20—21. Derselbe. Aus dem Werk wie Nr. 8—10.

22—23. Derselbe. Aus dem Werk wie Nr. 8—10.

24. Jean Lepautre (1618—1682 Paris). Architekt, Zeichner und Kupferstecher. Von seinem Lehrer Adam Philippon, einem Kunsttischler, und Stefano della Bella, der 1640—1650 in Paris weilte, die italienischen Anregungen. 1663 berief ihn Lebrun an die in demselben Jahre gegründete „Manufacture royale". Die Konzertaufführung im Park von Versailles aus dem Werk: „Les Divertissements de Versailles" 1674.

25. Derselbe. Kupferstich aus: „Relation de la feste de Versailles" 1668.

26—29. Derselbe. Sein reiches Ornamentstich-Werk von 125 Einzelfolgen mit je sechs Blatt wurde später gesammelt herausgegeben als „Oeuvres de Jean Lepautre Paris 1751". Die vier Beispiele der Bettnischen aus Serie 57 des II. Bandes „Alcoves à la Royale". Die Figurenstaffage ganz in dem deklamatorischen Pathos der damaligen französischen Bühne.

30—33. Derselbe. Aus der Serie 62: „Alcoves à la Françoise".

34—35. Derselbe. Aus dem Werk wie Nr. 24.

36—37. Derselbe. Aus der Serie 33: „Dessins de lambris à l'Italienne". Stark unter dem Einfluß der Carracci.

38—39. Derselbe. Aus dem Werk wie Nr. 24.

40—41. Derselbe. Aus der Serie 33 (vgl. Nr. 36).

42—43. Derselbe. Aus der Serie 31: „Lambris à la Romaine" 1661.

44—47. Derselbe. Aus der Serie 46: „Grandes Cheminées à la Romaine" 1663.

48—49. Daniel Marot (1661—1715). Architekt, Zeichner und Stecher. Schüler und Mitarbeiter seines Vaters Jean. Reaktion auf den italienischen Barock. Mehr als Lepautre Vertreter der gemäßigten Mansard-Lebrun-Richtung. Flieht 1685 als Hugenotte nach Amsterdam, 1688 nach England mit Wilhelm IV., 1702 wieder zurück. Seine Ornamentstiche, fast 300 Blätter, vereinigt in „Oeuvres du Sieur Daniel Marot" Amsterdam 1712. Entwürfe für Treppenhäuser.

50—51. Derselbe. Der Einfluß Lebruns in Einzelheiten, wie Teppiche vor der Brüstung (vgl. Abb. 9), deutlich.

52. Derselbe. Zeichnung in der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums in Berlin.

53—55. Derselbe. Für die Stilentwicklung zur Régence hin wichtig die Aufgabe der vergoldeten Stuckdecke und der Übergang zur reinen Illusions-Malerei.

56—57. Derselbe. Das rechte Beispiel wichtig für den vereinfachenden Geschmack, welchen das Bandwerk Berains brachte.

58—63. Derselbe. Glückliche Mischung des französischen und holländischen Klassizismus, besonders in Nr. 60—61.

64. Derselbe. Interessant ist die Auflösung der Pilaster in Bücherregale. Vergleiche die etwas befangene Raumstimmung des bürgerlichen Geschmacks Hollands im 17. Jahrhundert mit den gleichen Zimmern in der englischen Wohnkultur des 18. Jahrhunderts (Abb. 323—324).

65—66. Jean Berain (1637—1711 Paris). Von Geburt Lothringer. 1674 wird er dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi. Hauptmeister der Panneaux (Füllungen) und Dekorateur für Festlichkeiten. Sein Groteskenstil übersetzt die architektonischen Formen der Renaissance in Bandwerk im vollkommenen Flächenstil. Vorlagen für Malerei und Weberei, Übergang zum Rokoko und den Panneaux Gillots (Gillotagen), die dann auf Watteau und Boucher einwirken. Sein Ornamentstichwerk erschien nach seinem Tode. „Oeuvres de Jean Berain", Gr.Fol., 135 Blätter.

67—68. Derselbe. Aus der Folge: „Desseins de Cheminées ... Dédiés à Mr Jules Hardouin Mansard". Mit Mansard trat er 1674 in den Dienst des Königs.

69—70. Sebastien Leclerc (1639—1714 Paris). Die beiden Plafonds, 1700 entworfen für das Hotel des Baron Tessin, des Oberintendanten der Bauten des Königs von Schweden in Stockholm. Bandwerk ganz unter dem Einfluß von Berain. Fast wörtlich wiederholt von Paul Decker in seinem „Fürstlicher Baumeister" (Tafel 83).

71—71a. Elias Holl (1573—1646). Aus dem Kupferstichwerk von Salomon Kleiner: „Das prächtige Rath Hauß der Stadt Augsburg, 1732". 16 Blatt Kupfer.

72—73. Jacob van Campen (1595—1657). Aus dem Kupferstichwerk: „Afbeelding van't Stadt Huys van Amsterdam ... Amsterdam 1661". 46 Blatt Kupfer.

74—75. Paul Decker (1677 Nürnberg—1713 Bayreuth). Zum ersten Male 1699 nach Berlin, dann von 1703—1705 zum zweiten Male als Schüler und Mitstrebender Schlüters. Die beiden hier abgebildeten Stücke sind Zeichnungen (in Stuttgart) zu seinem Hauptwerk: „Fürstlicher Baumeister, Augsburg 1711—1716". 131 Blatt Kupfer.

76—77. Derselbe. Aus demselben Werk. Tafel 39—40. Marmorsäulen und Marmorwand mit vergoldetem Rahmenwerk.

78—79. Derselbe. Aus demselben Werk. Tafel 10 und 12. Alles Ornament vergoldet, Säulen blau marmoriert, Hohlkehlen rot, Statuen weißer Marmor. Decke in natürlichen Farben der Gegenstände.

80—81. Derselbe. Aus demselben Werk. Grauer Marmor mit vergoldetem Rahmenwerk und vergoldeten Reliefs. Farbe der Decke naturalistisch.

82—83. Derselbe. Vgl. den Einfluß der Decken Leclercs (Abb. 69—70). Ornament in Anlehnung an Berain.

84, 88—89. Derselbe. Tafel 14, 15, 16. Proportionierung und Relief der Wand, stärkstes Beispiel der französischen Beeinflussung. Ornament: Bandwerk Berains.

85, 92 und 93. Derselbe. Freie Mischung des Panneau mit Grotesken Berains und der Plastik Schlüters.

86—87, 90—91. Derselbe. Vergoldetes Rahmenwerk mit Gobelins und Stoffdrapierungen und stoffüberzogenen Türen.

88—89. Vgl. Nr. 84.

90—91. Vgl. Nr. 86.

92—93. Vgl. Nr. 85.

94. Derselbe. Zeichnung in der Bibliothek des Kunst-Gewerbe-Museums Berlin. Eine große Anzahl von Zeichnungen in Erlangen, Universität.

95—97. Eosander von Goethe (1670 Riga—1729 Dresden). „Prospect des Sallon in der Mitten von der Orangerie zu Charlottenburg". 1 Blatt. — „Dessein du Cabinet de Porcelaine à Charlottenburg" und „Dessein des rahren Porcelain Cabinets". 2 Blätter.

98—101. Paul Decker (vgl. Nr. 74). Aus einer Folge von sechs Kaminen, welche dem Pfalzgrafen Theodor gewidmet sind. Über die Beziehungen zu Berain vgl. Text.

102—103. Pierre Lepautre, gest. 1716 Paris, ältester Sohn Jean Lepautres. Aus der Serie: „Desseins de Cheminées à la moderne". Interessant die Bezeichnung „à la moderne", welche die neue Mansard-Richtung bezeichnet, gegenüber à la romaine, à l'italienne, der ersten Zeit Ludwigs XIV., der der Stil seines Vaters angehört.

104—105. Johann Jacob Schübler, gest. 1741 Nürnberg. Aus dem Werk: „Nouveau livre de Cheminées . . . Augsburg". 6 Blatt Kupfer.

106. Zeichnung in der Bibliothek des Kunst-Gewerbe-Museums Berlin.

107. Giuseppe Bibiena (Galli da Bibiena, 1696—1756). Zeichnung in der Bibliothek des Kunst-Gewerbe-Museums Berlin.

108—110. Derselbe. 3 Bühnendekorationen „in occasione delli sponsa de Principe reale di Polonia ed Elettore di Saßonia" aus dem Werk: „Architettura ed Prospettiva dedicate alla Maesta di Carlo Sesto, Imperador de' Romani da G. . . B. . . Augsburg 1740". Gr.Fol., 51 Blatt Kupfer.

111. Derselbe. Aus demselben Werk.

112—114. 116—118. Maximilian von Welsch (1705 bis 1730). Kurmainzischer und Bamberger Baudirektor. Das Treppenhaus dürfte ganz seine Schöpfung sein. In der Ausstattung der Zimmer dürften andere Hände die Leitung gehabt haben. Hildebrand aus Wien war auch am Bau beteiligt. Aus dem Werk: „Wahrhafte Vorstellung beyder Schlösser Weißenstein ob Pommersfeld und Gubach nach den von Salomon Kleiner verfertigten Zeichnungen. Augsburg 1728". 27 Blatt Kupfer.

115. Vgl. Nr. 120—124.

119. Derselbe. Aus: „Wahrhaffte Abbildung der Chur Fürstlich Mayntzischen Favorita . . . nach denen . . . von Salomon Kleiner verfertigten Zeichnungen". Augsburg 1726. Qu.Fol. 12 Blatt Kupfer.

120—124. Lucas von Hildebrand (1668—1745). Aus dem Werk: „Wunderwürdiges Kriegs- und Siegslager oder Eigentliche Vor- und Abbildungen der Hoff-Lust-Garten-Gebäude . . . Eugenii Francisci zu Savoyen, . . . gezeichnet von Salomon Kleiner", Augsburg 1731 (1740). Qu.Fol. 90 Blatt Kupfer. Die Leitung der Innendekoration unterstand dem Franzosen Claude le Fort du Plessy. Als weitere Mitarbeiter Hildebrands am Schloßbau werden genannt: Gaetano Fanti, Carlo Carlone, Jonas Drentwett.

125. Schloß Schönborn. Aus dem Werk: „Verschiedene Gräfl. Schönborn'sche Besitzungen, Schloß Porrau, Laxenburg, Weiersburg, Schönborn. Gezeichnet von Salomon Kleiner". 69 Blatt Kupfer. Kabinett in einem Gartenhaus, welches dem phantastischen, exotischen Geschmack Freiheit ließ. Auf weißem Gipsgrund vergoldete Grotesken (Bandelwerk Berains), Tiere und Blumen in Naturfarben.

126—129. Vgl. Nr. 120. Aus demselben Werk.

130—131. Vgl. Nr. 125. Aus demselben Werk: „Das kostbare Kabinett, welches auf rein weißem Bortengrund die vier Teile der Welt vorstellt mit erhobenen Blumen, Thieren-Figuren nach der Natur geziret mit ohngemeiner guten Kunst und zuvor noch nie erfundenen Gusto gemahlet und mehrstens planiert verguldet".

132—135. Fischer von Erlach (1656—1723). Die Deckengemälde von Daniel Gran stellen die Wissenschaften dar. Nr. 134. Mathematische Künste, Mechanik, Hydraulik, Bergwerk, Medizin usw. Nr. 135. Münzkunde, Altertümer, Gestirne, Handwahrsagen, Heraldik usw. Aus dem Werk: „Vorstellung der Bibliothek in Wien".

136—137. Gilles Marie Oppenordt (1672—1742 Paris). Sohn eines Tischlers. Aus dem Werk: „Oeuvres de Gilles Marie Oppenordt contenant différents Fragments d'architecture et d'ornements à l'usage des bâtiments sacrés, publics et particuliers". Gestochen von Huquier. Paris. Gr.Fol. 19 Folgen mit 120 Blatt.

138—141, 148, 150. Derselbe. Entwürfe für das Palais Royal in Paris, das 1871 abbrannte. Klassische Beispiele seines Stils. Aus demselben Werk.

142—146. Derselbe. Aus demselben Werk.

147. Derselbe. Aus demselben Werk. Entwurf für den Kurfürsten von Köln.

149. Juste-Aurèle Meissonnier (1693 Turin—1750 Paris). Maler, Bildhauer, Architekt und Goldschmied. Seit 1723 in Paris. 1729 dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi. Aus dem Werk: „Oeuvre de Juste-Aurèle Meissonnier". Paris. Gestochen von Huquier. Gr.Fol. 119 Blatt Kupfer.

151—153. Derselbe. Aus demselben Werk. Für die Prinzessin Sartorinsky. Auch die folgenden Entwürfe sind für den ausländischen Adel gemacht. Vielleicht hat nicht unbeträchtlich der Auftrag für die Fremde seine subjektive Freiheit genährt; in Ausführung für den französischen und Pariser Adel hätte seine Phantasie mehr unter der Kritik des urbanen Geschmacks gestanden.

154—156, 158. Derselbe. Aus demselben Werk. Für den Grafen Bilinsky, den Großmarschall des Königs von Polen.

157. Derselbe. Entwurf für eine Türwand zum Palais der Baronin de Bezenval.

159. Derselbe. Entwurf zu einem Deckenzwickel 1730.

160—162. Derselbe. Aus demselben Werk. Charakteristisch für M., daß der Sockel zur Leiste herabgedrückt wird.

163. Derselbe. Entwurf der Eckbildung eines Gartenzimmers des Palais des Herzogs von Montemar 1724.

164—165. Germain de Boffrand (1667 Nantes—1754 Paris). Lernt bei dem Bildhauer Girardon, dann in der Schule Mansards. Im Außenbau noch der Geschmack Palladios sichtbar. Aus seinem Werk: „Livre d'architecture contenant les principes généraux de cet art . . ." Paris 1745. 68 Blatt Kupfer. Das Werk behandelt auch seine eigenen Bauten und bildet für die Innendekorationen die Zimmer des Hôtel de Soubise ab. 68 Kupfertafeln. Die Plastik in den Ovalräumen führte Adam, die Malereien Natoire aus.

166. Charles Etienne Briseux (1660—1754). Vornehmlich Theoretiker. 1728 erschien: „Architecture moderne ou l'Art de bien bâtir . . . Paris". 1743 sein Hauptwerk: „L'Art de bâtir des maisons de campagne. Paris". Zwei Bände, 124 Blatt Kupfer. Charakteristisch hoher Sockel und mehr Muschelwerk im Ornament, ebenso die Flachnische mit Spiegel, die allen gemäßigten Rokokobaumeistern seit de Cotte eigen ist; Oppenordt, Meissonnier kennen sie nicht. Nr. 166 beeinflußt durch Boffrand.

167. 169—171. Boffrand. Vgl. 164. Schlafzimmer des Prinzen im Erdgeschoß, der Prinzessin in der ersten Etage.

168. Blondel. Vgl. Nr. 174.

172—173. Boffrand. Aus demselben Werk wie Nr. 164.

174. Jacques François Blondel (1705—1774 Paris). Neffe und Schüler des älteren Blondel. 1756 Professor an der Bauakademie. Typisch die Ermattung des Ornaments für den ausgehenden Stil Louis XV. 1737 erschien: „De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général". Paris. 2 Bände mit 155 Blatt Kupfer. Aus diesem Werk unsere Abbildungen.

175—176, 201. Robert de Cotte (1656—1735 Paris). Schüler Mansards, dessen Tradition er im Rokoko aufrecht erhält und der Halt für die jüngeren Meister der gemäßigten Richtung wird. Marmor mit vergoldeter Bronze im Ornament. Aus dem Werk: „Jean Mariette, Architecture Française . . .". Paris 1727. III. Band.

177—180. Briseux (vgl. 166). Aus seinem Werk: „Traité du Beau Essentiel . . .". Paris 1752. 2 Bände mit 130 Blatt Kupfer.

181—182. Derselbe. Aus dem Werk wie Nr. 166.

183—184. Nicolas Pineau (1684—1754 Paris). Aus dem Werk: „Nouveaux desseins de Lambris . . .". Paris. 12 Blatt Kupfer. Von ihm das Nischenkabinett im alten Kunst-Gewerbe-Museum in Berlin. Vertreter des klassischen, ruhigen Rokoko.

185—186. Blondel (vgl. Nr. 174). Aus demselben Werk.

187. Briseux (vgl. Nr. 166), Aus demselben Werk wie Nr. 166.

188—189. Héré de Corny (1705—1769). Aus dem Werk „Recueil des plans élévation et coupes . . . des châteaux, jardins . . . que le roi de Pologne occupe en Lorraine . . .". Paris. Gr.Fol. 2 Bände mit 63 Blatt Kupfer.

190. Giuseppe Bossi (18. Jahrhundert). Zeichnung in der Bibliothek des Kunst-Gewerbe-Museums Berlin.

191. Italienischer Meister des 18. Jahrhunderts. Zeichnung in der Bibliothek des Kunst-Gewerbe-Museums Berlin.

192—195. François Cuvilliés. (1695 Soignies im Hennegau—1768 München). Tritt 1725 neben Effner als Hofbaumeister auf in München. 1720 zum erstenmal, 1754/5 zum zweitenmal in Paris. 1738 erscheint die erste, 1745 die zweite, 1756 die dritte Serie seiner Ornamentstichfolgen. Zusammen fast 300 Blatt Kupfer. Aus der Folge „Morceaux de caprice à divers usages".

196—202. Derselbe. In engster Anlehnung an die 1730 bis 1737 in der Residenz zu München eingerichteten „Reichen Zimmer".

203—207. Derselbe. Aus „Morceaux . . .". Vgl. Nr. 192.

208—209. Gottfried Craaz. Zeichner in Augsburg um 1730. Folge von 2 Kaminen, in Augsburg erschienen. Rein naturalistisches Ornament für bürgerliche Verhältnisse.

210—217. Franz Xaver Habermann (1721 Glatz—1796 Augsburg). Ursprünglich Bildhauer, in Italien geschult. 1781 Lehrer an der Zeichenanstalt in Augsburg. Reiches Werk des Ornamentstichs. Bis 600 Blatt.

218—227. Johann Michael Hoppenhaupt. Das Leben dieses Künstlers fast unbekannt. Über die Verwendung

der einzelnen Vorlagen für das Neue Palais vgl. Text Seite XLIV Anmerkung,

228—234. Johann Wilhelm Meil (1733—1805). Mit Ausnahme von Nr. 228, wo die Formen die subtile Grazie des französischen Rokoko zeigen und Knobelsdorff nahestehen, gehören die andern sechs Entwürfe ganz der Richtung Hoppenhaupts an, sind aber leichter und anmutiger in der feineren Ausführung. Nr. 228 aus dem Jahre 1753, Nr. 229—234 aus dem Jahre 1752.

235—236. Johann Christian Knoeffel (1689—1752). Tätig meist in Sachsen. Zeichnungen in der Bibliothek des Kunst-Gewerbe-Museums in Berlin. Unpersönlicher als Cuvilliés und Hoppenhaupt; ganz unter dem Einfluß der Boffrand-Briseux-Richtung.

237—238. Blondel. Vgl. Nr. 174.

239—247. Jean François de Neufforge (1714 Comblain bei Lüttich—1811 Paris). Seit 1757 erscheinen heftweise seine Vorlagenstiche, die ihm die Aufnahme in die französische Akademie verschaffen. Aus dem Sammelwerk „Recueil élémentaire d'architecture". 6 Foliobände (1757—1768).

248—249. Blondel. Vgl. Nr. 174.

250—253. Neufforge. Vgl. Nr. 240.

254—255. Briseux. Aus dem Werk wie Nr. 166.

256—259. François Boucher d. Jüngere (1736—1782 Paris). Sohn des berühmten Malers. Sein Werk umfaßt fast 400 Ornamentstiche.

260—262. N. Bruchon (um 1770 in Paris tätig). Aus „Cahier de six cheminées nouvelles". Es ist der neue leichte Geschmack Louis XVI, der wie derjenige Lalondes die Strenge der außenarchitektonischen Formen in ein einfaches Rahmenwerk zurückübersetzt.

263. Neufforge. Vgl. Nr. 240.

264—268. Richard de Lalonde. Sein Leben fast unbekannt. Um 1775 in Paris tätig. Aus dem Werk „Oeuvres diverses de Lalonde". 2 Teile mit 45 Heften zu je 6 Blatt.

269. Luigi Vanvitelli (1700—1773). Festdekoration zur Taufe der Infantin Maria Teresa Carolo, Neapel 1772.

270. Aus Lauritz de Thurah's, Danske Vitruvius (Dänischer Vitruv), 1746—1749. Sammlung der bedeutenden Gebäude Dänemarks.

271—272. Französischer Meister um 1775. Zeichnungen in der Bibliothek des Kunst-Gewerbe-Museums Berlin.

273. Moreau le Jeune. „Le Festin royal". 1871 abgebrannt.

274. Jacques-Ange Gabriel. Tuileriensaal (1871 abgebrannt.)

275. Jean Charles Delafosse (1734—1789 Paris). Zeichnung in der Bibliothek des Kunst-Gewerbe-Museums Berlin.

276. Moreau le Jeune. Constitution de l'Assemblée Nationale à Versailles 1789.

277—279. Charles de Wailly (1729 Amiens—1795 Paris). Unter dem Einfluß des Genuesen Galeazzo Alessi, Schüler von Giov. Niccolo Saverdoni. Geht später nach Paris. 3 Blatt Kupfer der Innenräume des Palazzo Spinola in Genua.

280. Michael Angelo Pergolesi. Zeichner und Bildhauer. Ging, befreundet mit Robert Adam, 1758 nach England. Aus einem Sammelband von 61 Blatt Vorlagestichen, der in England erschien.

281—282. Giovanni Battista Piranesi (1720—1778). Kam 1740 von Venedig nach Rom, trat in eine Werkstatt für Bühnenkunst ein. 1743 erschien: „Prima parte di architetture e prospettive".

283—286. Derselbe. Aus „Diverse maniere d'adornare i cammini . . . " 1769.

287—288. Pergolesi. Vgl. Nr. 280.

289, 291—292. Giocondo Albertolli. Bis 1822 tätig in Mailand. Gebürtig aus Lugano (Schweiz). Historienmaler, Architekt und Bildhauer. Professor der Ornamentik an der Akademie in Mailand. Aus „Ornamenti diversi". Mailand 1782.

290. Ollivier. Um 1780 in Paris. Aus „Collection de dessins des poêles . . . de la manufacture du Sieur Ollivier, Paris."

291—292. Albertolli. Vgl. Nr. 289.

293—294. François Boucher d. J.

295—296. Franz Heissig aus Wien, tätig in Augsburg um 1780. Aus einer Folge von 18 Blatt Bauteilen und Möbeln, Typus des bürgerlichen Zopfstils in Deutschland.

297—299. Das „Journal des Luxus und der Moden" war damals für den Geschmack in Deutschland tonangebend.

300—302. Inigo Jones (1572—1651 London). Hauptmeister des englischen Palladianismus. Aus dem Werk: „Campbell; Vitruvius Britannicus 1715—1767".

303. Robert Adam. Vgl. Nr. 304.

304—307. Robert Adam (1728 Edinburgh—1792 London). 1754 nach Italien, 1758 nach England. Seit 1764 gibt er seine Zeichnungen heraus. 1768 Hofarchitekt des Königs Georg II. Mit seinem Bruder James große reformatorische Wirkung des Geschmacks. Aus „Works in Architecture".

308—310. Aus „The microcosm of London or London in Miniature" by R. Ackermann, London 1811.

311—316. Adam. Vgl. Nr. 304.

315—326. Aus „Designs for architects, upholsterers, cabinetmakers . . . for apartments". Veröffentlicht von Ackermann 1801 in London. 30 Blatt Kupfer.

327—328. Aus „Schloß Hohenheim" von V. Heideloff. Erbaut südlich Stuttgart 1785 ff. von R. F. H. Fischer (1746—1813). Stukkaturen von Isopi.

447
L 230.